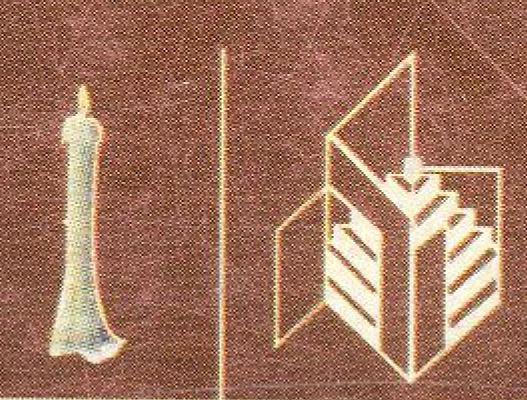
كتابات نقدية

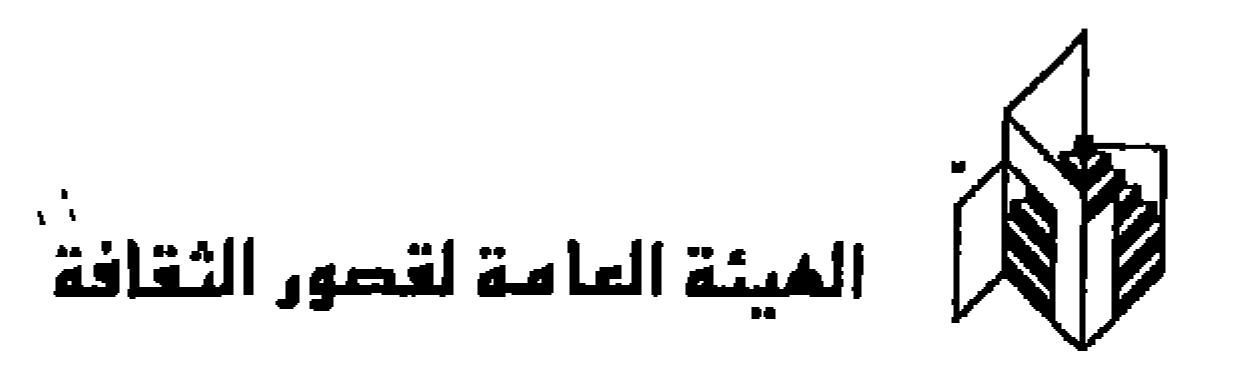
105

التجريب فى القصة القصيرة

دراسة فى قصة يوسف الشارونى

هيثم الحاج على





الهيئة العامة لقصور الثقافة

التجريب في القصة القصيرة

دراسة فى قصة يوسف الشارونى

هيثم الحاج على

يوليو
2000

كتابات نقدية
105

التجريب فى القصة القصيرة
دراسة فى قصة يوسف الشارونى

هيثم الحاج على

منتصف يوليو ٢٠٠٠

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - نصف شهرية (105)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

كتابات نقدية
105

إهـــــــداء

إلى عمى الأستاذ/ طه حسن الحاج على،

وزوجه، وأبنائه: حازم،

حاتم،

باسم،

عزة،

حنان

أسرتى الثانية.

وفاء واعتزازاً

هيثم

مقدمة

استمر النظر للقصة القصيرة (فى شكلها الحديث) بوصفها فنا مستحدثاً فى الأدب العربى، على الرغم من محاولات التأصيل لها، ومن اللافت للنظر أن هذا النوع الأدبى ظل لفترة طويلة - حبيس أشكال تعبيرية منقولة، إما عن التراث القصصى العربى (مثل المقامة والنادرة)، أو عن الأدب الغربى عبر الترجمة.

وقد ظلت القصة القصيرة على هذه الصورة فى فترة نشأتها ونموها فى الأدب العربى، وقد أرسيت فى تلك الفترة دعائم راسخة، ظل التجديد جزئياً فى ظلها، على الرغم من قابلية هذا النوع من الأدب للتطوير الشامل، إذا وضعنا فى الاعتبار تلك المرونة الشديدة التى تتمتع بها عناصره، إذا ماقيس بفنون أخرى مثل الشعر.

تبدو - على هذا الأساس - أهمية دارسة القصة القصيرة عند يوسف الشارونى، الذى بدأ مشروعه الإبداعى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، حين كانت مصر بوتقة تنصهر فيها

الاتجاهات التحررية، وحين كان الإنسان في كل أنحاء العالم يعاني من رعب دائم منبعه أهوال الحرب، وحين كان المد الإشتراكي قد بدأ التوغل في مصر، وحين بدأ ذيوع الاتجاهات الحديثة في الشعر، وحين بدأ العرب يعرفون السريالية، والدادية، ومسرح اللامعقول، والمسرح التغريبي.

وقد استمر مشروع الشاروني حتى الآن، لأكثر من نصف قرن، كانت قصة الشاروني خلاله تحاول أن تفتح دروباً جديدة للتعبير القصصي، على الرغم من قلة إنتاجه .

ويبدو تجريب الشاروني في القصة القصيرة مجالاً مهماً في دراسة قصته، حيث تبدأ أولى مظاهر هذا التجريب في وعيه النقدي بالأزمة التي وصل إليها الإبداع الأدبي المعاصر، من حيث تخلفه عن مسايرة التغيرات التي طرأت على هذا العصر/ عصره وقد حاول الشاروني أن يحل هذه الأزمة عن طريق تحديده لخصائص الأداء الأدبي المعاصر - حسب تعبيره -. وهي الخصائص التي تتمثل في:

١ - التعبير عن ازدحام اللحظة الواحدة بانفعالات متناقضة.

٢ - الكابوسية، والتعبير عن اغتراب الفرد في مجتمعه.

٣ - الارتباط بالتراث والإبداعات السابقة مع تطوير رؤيتها

بحيث تتلاءم مع العصر.

٤ - الرؤية الفردية فى مواجهة الرؤية الاجتماعية، وإعلاء قيمة الفرد فى مواجهة الجماعة وطغيان قيمها.

٥ - الاستعانة بإنجازات العلوم الأخرى.

وهى العناصر التى تواترات فى كتابت الشارونى النقدية، بصورة تعبر بجلاء عن وعى الشارونى بموقفه، وثباته عليه، الأمر الذى جعل من هذا الموقف عنصراً منتجاً لأشكال تعبيرية مستحدثة، استطاعت أن تؤصل لنقطة تحول مهمة فى تاريخ تطور القصة القصيرة العربية، كما شكل هذا الوعى - ذاته - نقطة ارتكاز أصيلة فى سبيل نعت مشروع الشارونى الإبداعى بالتجريب.

ولعله كذلك يؤدى إلى النظر لأهمية دراسة القصة القصيرة لدى الشارونى على أساس كونها قصة تجريبية.

لقد ارتبط مصطلح التجريب بالمسرح، منذ ظهوره فى مجال الدراسات الأدبية، منتقلاً من حقل العلوم الطبيعية، وارتبط خصوصاً بالعروض المسرحية التى تخضع تماماً لسلطة المخرج، وتغيب فيها - بالموازاة - سلطة النص المسرحى.

ولعل المسرح التجريبى هو السبب الأساسى فى شيوع

هذا المصطلح.

من هنا تثبت أهمية الشروع فى دراسة التجريب فى الأدب بأنواعه كافة، إثراء للدرس النقدى، وسداً لفجوة لا يجب أن تغيب عن عيون النقاد العرب، وشروعاً فيما يمكن أن يعد نظرة جديدة على خط سير التطور و التجديد فى هذه الفنون.

يعد الكاتب التجريبى كاتباً يحاول عمل إزاحة لمنظومة التقاليد الكتابية التى تسود فى عصره، أو لبعض عناصرها، مع محاولته - فى الوقت ذاته - إرساء أسس جديدة لعملية الكتابة، مع اشتراط وعيه التام بدوره الحيوى فى هذا المجال.

وبذلك يصبح التجريب - فى أجلى صوره أداة الكاتب الواعى، يستخدمها فى تطوير أدبه، مما يجعل التجريب صنواً للتجديد الفعال، وهو ما ينفى اقتصار صفة التجريبية عن أدباء العصر الحديث، على الرغم من ظهور هذا المصطلح وشيوعه فى النصف الثانى من القرن العشرين.

وقد افترضت هذه الدراسة تحقق السمات التجريبية فى يوسف الشارونى وقصصه، وهى السمات العامة له، والسمات الخاصة بالأدب التجريبى. وكان هذا الفرض هو نقطة انطلاق الدراسة، لذلك فقد كان أمام هذه الدراسة خياران:

الأول أن تدرس تطور آليات القصة القصيرة لدى الشارونى،

عن طريق دراسة مجموعاته القصصية، كل واحدة على حدة، مع ترتيبها تاريخياً، فى صورة دراسة أفقية تاريخية.

والخيار الثانى أن تدرس إبداع الشارونى بوصفه وحدة واحدة، ويكون عليها بالتالى - أن تقسم الدراسة تبعاً للعناصر الرئيسة فى النص القصصى، فى صورة الدراسة الرأسية.

وقد وضعت الدراسة فى الاعتبار وجوب النظر إلى قصة يوسف الشارونى نظرة تحاول أن تلمح الفروق التقنية بين آلياته، وما كان سائداً من تقاليد قصصية قبل أن يبدأ مشروعه. لذلك اختارت الدراسة أن يكون التقسيم قائماً من خلال عناصر النص القصصى، مع الإشارة جزئياً إلى تطور كل عنصر تاريخياً لدى الشارونى، إذا استلزم الأمر ذلك.

وقد اهتمت الدراسة - على هذا الأساس - بتقديم نبذة مختصرة عن رؤية الخطاب القصصى التقليدى فى مصر، لكل عنصر من العناصر التى ناقشتها الدراسة. وهو ما أثبت فى الجزء الأول من كل فصل، حتى يتاح لنا أن نلمح مقدار الانزياح الذى أنجزه الشارونى عن هذا الخطاب التقليدى - عموماً -، وهو ما يمكن أن نلمحه من خلال الناتج النهائى لتحليل أعماله.

وقد اعتمدت الدراسة على العديد من المصادر والمراجع، لعل أهمها الأعمال القصصية الكاملة ليوسف الشارونى، التى

صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مع مجموعة "الضحك حتى البكاء". وهى مجموعة مختارات قصصية أضيف إليها قصتان لم تنشرا من قبل فى أى من مجموعاته.

كما نظرت الدراسة بعين الإهتمام إلى أعمال الشارونى النقدية، بوصفها مبلورة لرؤيته الإبداعية، وموضحة لموقفه ووعيه حيال الظرف التاريخى الذى ينطلق منه. وهى مجموعة دراسات يقترب عددها من خمس عشرة دراسة، إضافة إلى المقالات.

وقد أخذت الدراسة عن كتاب "بنية الثورات العلمية"، للعالم الفيزيائى الأمريكى (توماس كون)، الذى ترجمه للعربية شوقى جلال، تحديده لمفهوم "النموذج الإرشادى" الذى يشير إلى منظومة التقاليد المستقرة فى مجال ما.

وإذا كان هذا الكتاب يعالج - فى الأساس - تاريخ تطور العلوم الطبيعية، فإن الروح العلمية التى اتسم بها الأدب التجريبى قد منحت هذه الدراسة سبباً مهماً من أسباب اعتمادها على هذا المفهوم الذى أسهم بدوره فى بلورة رؤية عملية التجريب فى الأدب وبوصفها عملية تهدف إلى الخروج على منظومة تقاليد مستقرة.

وهو ما يردنا إلى صعوبة تحديد المصطلح فى الدراسات

النقدية العربية، حيث تدور تعريفات التجريب فى فلك اللغة الإنشائية التى تحاول استبطان المعنى العام للفظة، دون الوقوف على سمات محددة خاصة بها، عندما تطلق على آلية تطوير أدبية.

ويضاف إلى ذلك قلة الدراسات التى تعنى بالتنظير للتجريب فى الأدب، مما يعد سبباً مهماً من الأسباب التى جعلت الدراسة تخصص مدخلها لدراسة هذا المصطلح، ودلالته وسماته التى تنسحب على الأدب التجريبى . كما حاولت الدراسة فى المدخل - كذلك - وضع تعريف إجرائى لهذه العملية.

وتجدر الإشارة - هاهنا - إلى كتابين من أهم الكتب المترجمة، فى مجال دراسة النص السردى، وهما:

* أركان القصة: أ.م فورستر وقد طبع هذا الكتاب مترجماً للعربية مرة واحدة، عام ١٩٦٢، ولم يعد طبعه مرة أخرى.

* نحو رواية جديدة - آلان روب جرييه وقد طبع مترجماً للعربية مرة واحدة، عام ١٩٧٣، ولم يعد طبعه.

وقد نفذت نسخ الكتابين مما صعب الاطلاع عليهما لذلك وجبت الإشارة إلى أهمية إعادة طبع مثل هذه المراجع الأساسية بالنسبة لدارس النص السردى.

فى النهاية يجب أن نقرر أن هذه الدراسة قد حاولت اختبار فرضية كون يوسف الشارونى كاتباً قصصياً تجريبياً. وأنه بتجاربه القصصية قد فتح الباب أمام القصة العربية للدخول إلى مناطق لم تكن قد طرقتها قبل أن يبدأ الشارونى مشروعه الإبداعى.

وقد حاولت الدراسة اختبار هذه الفرضية عن طريق مقاربة الخطاب القصصى التقليدى مع خطاب الشارونى القصصى. ثم عن طريق وضع قصص الشارونى عى محك التحليل النقدى من وجهة نظر التجريب. ولعل الدراسة بذلك لم تطمح إلى تقديم إجابات نهائية، بقدر ما طمحت إلى طرح وتفجير أسئلة من شأنها دفع عجلة الدراسة النقدية، للقصة القصيرة للدوران نحو مفاهيم ورؤى جديدة، محددة ، للقصص وللتجريب.

وهو طموح ترجو الدراسة أن تكون قد حققته.

المؤلف

مدخل

التجريب، والدلالة والسمات

شاع فى الآونة الأخيرة مصطلح "التجريب"، وشاعت بالتالى محاولات التعريف به، وإن كان التجريب فى أذهان الكثيرين من متابعى حركة الفنون - عامة يرتبط بالمسرح، وعروضه، وبخاصة تلك التى تغيب فيها كلياً سلطة النص المسرحى، ويخضع العرض تماماً لسلطة المخرج، ورؤية الممثلين الذين يعالجون هذا النص، فإن ما يجب النظر إليه الآن، هو مدى محاولات المؤلفين فى التجريب داخل النص نفسه، أى نص، وليس المسرحى منه فقط.

وليس هذا بدعاً من القول، فهنال من المحاولات ما يسقط معنى التجريب على أعمال إبداعية ليست مسرحية، ومن ذلك ملف "التجريب الشعرى فى مصر منذ السبعينيات"، الذى شارك فيه نخبة من الأكاديميين، والذى خصص له عدد كامل من مجلة "ألف" (1)، وقد حاول هذا الملف معالجة المصطلح، و تطبيقه على تجربة شعر الحداثة فى مصر.

من ناحية أخرى، ظهر مصطلح التجريب فى المعالجات

النقدية للقصة القصيرة فى فترة الستينيات، حينما وصف يوسف الشارونى "بأنه كاتب تجريبى، طليعى مبدع" (٢)، فيما يعد ظهوراً مبكراً لهذا المصطلح على الساحة النقدية العربية، وسمة باتت لصيقة بيوسف الشارونى، حيث تظهر محاولاته التجريبية التى "يمكن أن يناقش من خلالها كثيراً من مفاهيم التجريب فى القصة العربية على امتداد نصف قرن" (٣).

من المستطاع - إذن - انسحاب التجريب على فروع الأدب وأجناسه، وإذا كان الفن الذى يعنى هذه الدراسة هو القصة القصيرة، فمن اللازم أن نبدأ بمحاولة التعريف بمصطلح التجريب فى جوانبه كافة.

(١) التجريب (لغة):

تتخذ "التجربة"، بدلالتها اللغوية، بعداً هاماً فى صدد تعريف التجريب، فقد عرفها العرب على أنها: الاختبار وقد ورد فى اللسان: "جرب الرجل تجربة اختبره، والرجل المجرب قد بلى ما عنده، ودراهم مجربة: موزونة" (٤). فالاختبار - إذن - هو المعنى الأساسى فى ما عرف العرب عن التجربة، وهو اختبار يستهدف المعرفة اليقينية، التى تكاد أن تكون هى الغاية النهائية للاختبار، وهو المعنى المتواتر فى كل التعريفات اللغوية للتجربة.

غير أن هناك من المعانى الأخرى ما نجده خاصة فى المعاجم الحديثة، حيث يورد "المعجم الوجيز": جربه تجريبا وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى، والتجربة - فى مناهج البحث - التدخل فى مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض، أو التحقق من صحته، وهى جزء من المنهج التجريبى" (٥)، حيث يتقدم المعجم الحديث خطوة فى سبيل التعريف، عن طريق إضافة صيغة صرفية جديدة هى "التجريب" وتخصيصها للمناهج البحثية. ويمكن أن نلمح فى هذا التعريف ما يتماس، بل يؤسس للفكرة العامة، التى يقوم على أساسها فهم مصطلح التجريب، وهذه الفكرة هى التدخل فى المجرى المستقر للظاهرة، لإثبات شئ جديد، أو الكشف عن شئ لم يكتشف من قبل.

(٢) التجريب (اصطلاحا):

تتواتر المعانى السابقة فى التعريف الاصطلاحى للتجريب، مع الأخذ فى الاعتبار أن كثيرا من الحديث كان معنيا بالعلوم الطبيعية، وأن لفظة "التجريب" ظلت - لفترة طويلة - مقصورة على هذه النوعية من العلوم، حيث تحديد المادة الأساسية للاختبار فى ما يشاهد . حيث إن "التجريبيات والمجربات فى اصطلاح العلماء هى: القضايا التى يحتاج العقل فى جزم الحكم بها إلى تكرار المشاهدة"، تكراراً يصبح معه

التسليم بصحة القضية واجبا، وهذا التكرار يجب تواتر حدوثه بصورة توحى بأن القاعدة هى حدوث الظاهرة المجربة، لذلك فإن حاصل التعريف "أن المجربات - مطلقا - هى القضايا التى يحكم بها العقل، لإحساسات كثيرة متكررة من غير علاقة عقلية، لكن مع الاقتران بقياس خفى، لا يشعر به صاحب الحكم، مع حصول ذلك القياس من تكرار المشاهدة" (٧).

ويمكن أن نلحظ فى الأساس العام للتجريب "عدم وجود علاقة عقلية"، و "وجود قياس خفى"، وهو الأمر الذى يجعل من التجريب مجالا خصبا، لاكتشاف ظواهر جديدة، فى تمهيد واضح لإقرار القواعد التى تتحكم فى هذه الظواهر.

كان هم التجربة الأول - إذن - هو الاختبار، بهدف المعرفة اليقينية، تمهيدا لصياغتها فى قياس عقلى فيما بعد، ويردنا التكرار المؤدى لوجود قياس عقلى خفى، إلى ذلك الجزء الهلامى فى طبيعة الإبداع، ذلك الجزء الذى يجد المبدع فيه نفسه مسيرا - فى بعض خطواته - نحو إنشاء نصه، لكنه فى النهاية يكون واعيا بوجود سبب ما - منطقى أو غير منطقى - مؤد إلى صيرورة نصه على هذه النحو المخصوص، الذى يختبر أداة جديدة، وإذا ما حاولنا رؤية النص التجريبى من هذه الزاوية، فإن الاختبار سيكون - هاهنا - فى المقام الأول اختبارا متطلعا

إلى إرساء تقاليد جديدة. هو - إذن - اختبار لشىء لم يختبر من قبل، أو - على الأقل - لم يختبر بالطريقة ذاتها.

ويمكن أن نستنتج أن غموض هذا القياس، المشار إليه سلفا بالقياس الخفى يوحى بعرضة الظاهرة - فى أغلب أحوالها - للتغير ، إذا تغيرت المشاهدة، إلى أن يتم استقرار قياس واحد عليها، وهو ما ينطبق - كذلك - على الأدب، الذى يدوم تطوره بتغير الملابسات المحيطة به، مما يؤدى إلى تغير قواعده. ومما يؤكد ذلك أن الدراسات النقدية التى تواكب الإبداع لا تصل - فى أغلب الأحيان - إلى منظومة عامة تحكمه، وتبقى فى إطار النظريات الجزئية، حتى تمر فترة كافية للوصول إلى جوهره، وهذا من أهم الصعوبات التى تواجه الناقد الذى يعاصر الأدب الذى ينقده.

وتضيف صيغة "تجريب" إضافة جوهرية إلى فكرة كون التجربة اختبارا، فالمجرب - فى التجربة - مجرد متابع، متفرج على آليات حدوثها، منتظر لنتيجتها، لكنه فى التجريب يتخذ موقعا أكثر فاعلية، وتعمدا.

وهو ما يمكن أن نستنتج من خلاله أن "التجربة" عملية أحادية تقل فيها احتمالات تغيير، أو تعديل خطواتها، نظرا لموقع المتفرج، الذى يحتله المجرب فيها، أما التجريب فهو عملية تخضع فى كل وقت للإحلال، و التبديل فى خطواتها،

تبعا لما تقتضيه ظروف سيرها، وتبعا لما يراه المجرب.

كما تتراجع - فى عملية التجريب - إضافة إلى ذلك - خاصية الرغبة فى المعرفة من كونها غاية نهائية، إلى مكان هامشى، لتقفز مكانها خاصية الرغبة فى التجريب فى حد ذاتها، بهدف الوصول إلى أكثر الأشكال مواءمة لطبيعة الظروف الاجتماعية، و التاريخية، والنفسية، والاقتصادية كذلك.

(٣) التجريب فى الأدب وسماته:

إذا كان المعنى العام للتجريب قد تمثل فى معانى الاختبار، والرغبة فى المعرفة والاكتشاف، فإن التجريب الأدبى يتخذ هذه المعانى أساسا له، غير أن النص الأدبى لا يوصف بالتجريب إلا إذا توافرت للعملية الإبداعية عدة سمات، يمكن أن تحدد فى:

١- رفض المألوف والمستقر:

وهو ما يعد حافزا أساسيا لمحاولات التجريب فى الأدب، ويعد هذا الرفض، كذلك، واحدا من أركان العملية الإبداعية، إذا أخذ فى الاعتبار المعنى العام للإبداع، وأنه الإنشاء على غير مثال، وهذا المعنى من الأسس التى يصير المبدع مهموما بها، محاولا الوصول إليها، عن طريق محاولات التجديد، ورافضا - بالمنطق نفسه - أن يكون مقلدا، حيث التقليد نقطة ضعف إبداعية، لا يمكن التغاضى عنها إلا فى إطار ضيق، يستعيض فيه النص

بجوانب وظروف خارجة عنه فى سبيل تحقيق نجاح ما [٨].

وبذلك يبدو رفض المألوف منطلقا أساسيا لعملية التجريب، وهو رفض يحدد المرفوض، من خلال استقراء منظومة التقاليد، والقواعد التى يسير الأدب وفقا لها فى فترة زمنية ما. ويكمن السبب الأساسى لذلك الرفض فى أن الألفة تقف حائلا واضحا، وسدا منيعا، يحول دون العمل الأدبى وتحقيق الأثر الانفعالى المرجو منه "فالأشكال القديمة تصل إلى درجة من التشبع لا مزيد بعدها، ولا يكون معنى ذلك أن الوقت قد حان للارتداد إلى أشكال أكثر قدما، بل معناه أن الوقت قد حان للتقدم إلى شكل أكثر مسايرة لما جد من أوضاع" [٩]. وبذلك يكون العمل التجريبى قابلا للتخلى عن معظم القواعد، إن لم يكن كلها، اللهم إلا قاعدة واحدة، هى الخروج عن كل ما هو معروف و مألوف، ثم - بالتالى - رفض الاستكانة إلى تلك القواعد الجاهزة، فى محاولة خلق قواعد جديدة، حيث "التخلص من إسار المسبق والجاهز بما يحملان من دلالات على مستوى الرؤية، والوعى، والممارسة، وعلى كافة الأصعدة" [١٠] ويرى بعض النقاد أن التجريب هو "الابتعاد عن الأشكال الفنية المعروفة وهو سمة من سمات الحداثة عند الغربيين" [١١]، وهو معنى يمكن أن يرد عليه بأن التجريب هو عمل الأديب فى سبيل إزاحة منظومة من التقاليد - كما

تؤكد العبارة نفسها - وإرساء أسس جديدة، وبالتالى فإن التجريب لا يرتبط بعصر دون الآخر، ولا يمكن أن يكون مقصوراً على مكان. وهو ما يوضح تناقض شقى العبارة التى تقصر التجريب على الغرب فقط، هذا إذا أخذنا بظاهر لفظ الحداثة واعتبرنا أن المقصود منها إنتاج أدب حديث، مخالف للقديم، لا أدبٍ حداثى ينتمى إلى تيار الحداثة الذى ظهر فى أوروبا فى أوائل القرن العشرين. ويمكن أن نؤكد عدم ارتباط التجريب بعصر، إذا أخذنا فى الاعتبار أنه ينطوى على "مختلف أطروحات التجديد والانفصال عن المواضعات السائدة، والولع بألق التغيير فى كل المجالات" (١٢)، وبحيث يكون كل كاتب، أو مبدع قد حاول الخروج على منظومة تقاليد فنه، مبدعاً تجريبياً، ويمكن أن نضرب مثالاً موغلاً فى القدم بمحاولات "أبى تمام" للخروج على عمود الشعر العربى، بأنها محاولات تجريبية، إذا قيست بطبيعة ذلك العصر ومنطقه.

ب - الوعى والممارسة:

لا تكتمل السمة التجريبية فى النص الذى يخرج عن المألوف ويرفضه، إلا إذا دعمتها رؤية واعية، تعلم تماماً موقع هذا النص من خط سير فنه العام، ومقدار تأثيره فى هذا الفن.

إن الوعى بالظروف المحيطة، والملابسات، على اختلاف

أنواعـهـا. لمـا يمـيـز المبـدع الـتـجـريبـى، وهـو ذلك الـوعـى ، الـذى يكمله الوعى بـدقائق هـذا الفن والعـمل على تطويرها حـيث "التـجـريب هـو البـحـث عـن الأدوات والآليـات لإحـداث التـغـيـر المطلوب" [١٣] حـدوثه كـى يتـواءم الفن المجـرب فـيـه مع تلك الظروف المحيطة. وهو ما يردنا بدوره إلى معنى الممارسة.

إن وجـود الحـافـز المؤدى لرفـض المألـوف. مضـافـاً إلـى ذلك الـوعـى بالظرف التـاريخـى. سـيـؤديان - بالتـالـى - إلى تعـمـد الكـاتب للتجريب وهـو ما نشير إليه بلفظ الممارسة. غير أن هنالك من يزيد على ذلك. فـيـعـرف التـجـريب بأنه "الإفـراط فـى ممارسـة التـجاوز" [١٤]. فإذا كـانت الممارسـة تشير إلى الـعمل الدءوب. داخل فـضـاء مـا. وبحـكم آليـاته وقواعـده. فإن سـمـة الإفـراط تعـنى اسـتـمـرار كـون المجرب مـجـربا. وعـدم تخـليـه عـن موقـفـه التـجـريبى. ذلك لأنه يتـخـذ مـوقـفـا عـاما من الفن. ومن رؤيتـه وآلياته. ويبدو التجـريب بذلك عملية متعمدة. لا تتـدخل فيها الصـدفة. وحـتى إن تدخلت. فـإنها لا تؤدى إلا أدوارا هـامـشـيـة على العكس مـمـا يحـدث فـى العلوم الطبـيـعـيـة. حـيث تؤدى الصدفة دورا مهـما فـى الاكـتشـافات العمـلية الكبرى. وهـذا ما يجعلنا نؤكـد أهمية التعامل مع المبدع المجرب. من خلال معرفة يقينية بوعيه التام بموقفه التجريبى وأبعاده.

فـإذا مـا حـاولنا اسـتكشـاف هـذه الـسـمـات لدى يوسف

الشاروني ، سنكتشف أن لديه من الدراسات النقدية ما يؤكد وجود هاتين السمتين لديه، ولعل في إشاراته إلى تشبع الأشكال المألوفة، ما يؤكد وعيه بالموقف التجريبي، وهي الإشارة التي تتواتر في دراساته النقدية، بالألفاظ ذاتها [١٥]، مما يؤكد ثباته على هذه الرؤية.

وتظهر سمة الممارسة كذلك لدى يوسف الشاروني على مستويين:

الأول إجرائي، حيث التعديل المستمر داخل النص، فهو يؤكد إنه "طالما أن القصة لم تنشر فإني لا أعتبر خلقها قد اكتمل، وفي أحيان قليلة تستمر عملية الإبداع، بعد نشر القصة، ولهذا تختلف بعض القصص المنشورة في المجموعات عن تلك المنشور في الصحف والمجلات" [١٦]، وهو ما يؤكده اختلاف عناوين بعض القصص ، مثلما يوضح الجدول التالي: [١٧]

العنوان الأول	تاريخ النشر ومكانه	العنوان الثاني	تاريخ النشر ومكانه
قديس في حارتنا	مجلة الأديب ج ٩ ٥٢/٩/١	شيخ من حارتنا	مجلة التحرير ع ٨٩ ٥٤/١٢/٢٨
لحفة	آخر ساعة١٧/ ٨/ ٥٥	حلاوة الروح	مجموعة "رسالة إلى امرأة"

بريزة براني	صباح الخير ١٠١ ٥٧/١٢/١٢	العملة	مجموعة "الزحام"
اللحم والسكين	أخبار اليوم ٨٩١ ٦١/١٢/٢	الظفر واللحم	مجموعة "الزحام"

جدول رقم (١)

المستوى الثاني، يظهر حين يجرب أكثر من شكل فني في وقت واحد، بدلا من مروره بمراحل التطور الفني في تسلسل تاريخي، وذلك عبر تعبيره عن أزمة الإنسان المعاصر، وهو الأمر الذي يوضح به يوسف الشاروني نظرته للأداء الأدبي المعاصر، تلك النظرة التي يحدد فيها بدقة أدواته ومنهجه في خلق تجارب قصصية جديدة» [١٨] الأمر الذي يدل على تمتع عمله بسمتي الوعي، والممارسة التي أشرنا إليهما.

ج - غزو المجهول :

(التجريب مغامرة غير مضمونة النتائج)

إذا كان معني التجريب الأساسي يدور حول معنى اختبار الفروض ، أو اكتشاف شيء جديد، فإن أهم ما يسم هذه العملية - على هذا الأساس - هو أنها محفوفة، في أغلب الأحيان، بمخاطر الفشل، وهو الفشل الذي ينتج عن عدم اكتشاف هذا الجديد المرجو، أو ظهور نتيجة سلبية لاختبار فرض ما. وبذلك فإن عملية التجريب لا يطلق عليها هذا

الاسم إلا إذا "أدت إلى التجديد، بمعنى أنه إذا نجحت عملية التجريب تمخضت عن شيء جديد » (١٩) . ونضيف وجوب كون هذا الشيء الجديد معبرا ومؤثرا، وموائما لطبيعة الظروف المحيطة، من ناحية، ومتسقا مع طبيعة الفن من ناحية أخرى، وتتحدد ملامح هذا الشيء الجديد المكتشف - فقط - عندما يبدأ الكاتب المجرب الوقوف على نتائج تجريبه.

والتجريب - بذلك - عملية غير مضمونة النتائج، بل إنها - أحيانا - مغامرة غير محسوبة، مما يمنح المجرب سمات الحدسية، والتلقائية، التى تكمل سمات الوعى والممارسة، فمعنى أن تكون تجريبيا يعنى أن تقوم بغزو المجهول، وهذا الشيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه» (٢٠) ، فالكاتب المجرب، عند وقوفه على أعتاب مرحلة التجريب الخاصة به، يلقى بنفسه فى خضم التجربة، ثم يتصرف فيها حسبما تقتضى الظروف، فتكون هده التجربة - بذلك - قابلة للتعديل فى كل وقت، لكنه فى أثناء هذه العملية يكون متسلحا - فى مواجهة هذا المجهول - بموقفه الواعى وخبرته التى اكتسبها فى أثناء ممارساته السابقة. وبذلك يكون احتمال الفشل واردا بنسبة كبيرة وهذا الفشل فى الوصول إلى شكل جديد سينفى - بالضرورة - كون ما فعله المبدع تجريبا، وبالتالى فإن تأكد الكاتب من انتماء تجاربه الإبداعية إلى

شـريحـة الأعـمـال الـتـجـريـبـيـة لـن يـحـدث إلا بـعـد إنتـاج هـذه التـجـارب لتـغـيـر مـا جـوهـرى فـى الأسـس الـتـى تقـوم عليـهـا العملية الإبداعية المواكبة له زمنيا.

هذا التغير الجوهرى يعد خـروجا عن منظومة التقاليد، وهو خـروج ليس بمطلق وإنما هو خـروج إلى منظومـة أخـرى أكـثـر فاعليـة وتفاعـلا فى ظل الظروف المحيطة، تلك المنظـومة التى لن تلبث، إذا حـقـقت مـسـتـوى عـاليـا من النجاح، أن تصـبح - فيما بعد - تقاليـد بدورها، لكنها - بالضرورة - تقاليد جديدة ومغايرة لسابقتها.

(٤) تعريف التجريب فى الأدب:

من خلال السمات السـابقة يمكن لنا أن نحاول الوصول إلى مفهوم محدد عن عملية التجريب فى الأدب، وهو المفهوم الذى يمكن أن يتلخص فى أن التجريب:

"عملـيـة إبداعيـة تتخـذ من رفض المسـتـقر والمألوف حـافزا لها، وتعـتمد على محاولات الأديب المستمرة لإزاحـة منظومة التقاليد الأدبية، كما تعتـمد على رغبته فى عدم التوقف عند حد معين من التجديد".

ويهدف التجريب إلى اختبار أدوات وآليات جديدة فى التعبير الأدبى، بغرض الوقوف على أشكال غير مـسبوقة، والخروج على ما هو سائد ومعد سلفا.

وينبغى تأكيد أن التجريب، على الرغم من كونه عملية تهدف إلى هدم الأشكال والتقاليد الموروثة، فإنه لا ينفى التراث نفيا كاملا، ولكن يحاوره، محاولا الكشف عن الجوانب الخفية فيه، كما يحاول الكشف عما هو متوار خلف النصوص التراثية.

(٥) الأدب التجريبي:

وهو ذلك الأدب الذى ينتج عن محاولات تجريبية، بحيث تتحقق فيها السمات السابقة، وينتج عنه تغير واضح في الممارسات الإبداعية التالية له. وهذا النوع من الأدب - إن صح لنا إطلاق تعبير (نوع)عليه - له سماته التى تميزه، وأسسه التى ينبنى عليها، ويمكن أن نعتبره - مبدئيا - ذلك الأدب الذى تتحقق فيه - فى طوره التكوينى على الأقل - سمات تعضد رغبته فى التغيير، وإزاحة منظومة التقاليد الأدبية السائدة، ورغبته فى غزو المجهول، وبالتالى الخروج بأشكال، وطرائق، ومضامين مستحدثة، متمردة على المستقر، والمألوف، هذا مع وجوب تحقق سمة وعى المبدع بموقفه التجريبى.

وتجدر الإشارة إلى قلة الدراسات العربية الخاصة بالأدب التجريبى، اللهم إلا محاولات مبدعين تجريبيين حاولوا طرق مجال النقد، ومنهم يوسف الشارونى، وعز الدين المدنى، وإدوار الخراط.

ولعل هذا ما يؤكد أن كيمياء التجريب قد يستطيع الناقد الوقوف على ظواهرها الدقيقة، لكنه لا يمكن له سبر أغوار تفاعلاتها إلا إذا تمتع بالحس الإبداعي.

والجدير بالنظر أن من أهم الأشياء التى تتحكم فى تجربة الأدب: تلك الأسباب التى أدت إلى وجود الموقف التجريبى لدى المبدع، إنها الأسباب التى تجعل المبدع الواعى راغبا فى التغيير والخروج علي النظام السائد. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه "أسباب التحول".

(٦) أسباب التحول:

تجابهنا فى محاولة تحديد أسباب التحول فى منظومة التقاليد الأدبية مصطلحات ثلاثة، لها من الأهمية مكانها المكين عند الحديث عن الأدب التجريبى ذلك لأنه فيما وراء هذا المصطلحات تكمن نقاط الانطلاق، التى يبدأ منها الأدب التجريبى عمله.

وهذه المصطلحات هى :

* - قواعد الإحالة: -

وهو يعنى القواعد "التى تحكم علاقة الأدب بالواقع" (٢١)، وذلك بوصفها إحدى مكونات الواقع الحضارى بعامة، والثقافى بخاصة، ذلك الواقع الذى يسوده اعتراف بتغير مكوناته، ومن ثم تغير الحساسية الأدبية فيه.

وعلى الرغم من اقتراب مفهوم قواعد الإحالة من دائرة الالتزام الاشتراكى للأدب، بالمعنى العام، حسبما نجده فى تعبيرات د/ صبرى حافظ، فمن الممكن تضييق هذا المفهوم ليصبح خاصا بالأدب، وبالتالى ستكون الإحالة، وقواعدها، تشيران إلى الواقع الأدبى وما ينطوى عليه من تقاليد، ومن جهة أخرى ستصبح قواعد الإحالة هى تلك القواعد التى تحكم علاقة الأدب فى لحظة تاريخية معينة، بخط سير تطوره الممتد زمنيا.

وبذلك يصبح هذا المفهوم من أهم العلامات التى يمكن الاسترشاد بها، فى فهم المراحل الزمنية التى يحدث بها تغير جوهرى فى طبيعة الأدب، حيث "إن الاعتراف الشائع بتغير مختلف مكونات الواقع الحضارى بعامة، والثقافى بخاصة، ينطوى على اعتراف ضمنى بتغير الحساسية الأدبية، وتبدل قواعد الإحالة التى تحكم علاقة الأدب بالواقع » [٢٢] مما يجعلنا ننظر بعين الاهتمام إلى الواقع" حين نتحدث عن الأشكال التعبيرية فى الأدب.

وتكون فترات التحول التاريخية مدخلاً مهما فى سبيل التعرف على فترات التحول الأدبية.

★ - الخلفية النصية: -

وهى "مجموع القيم البنيوية التى تتكون منها مجموعة

من النصوص، والتى بفعل التربية، وعناصر التحكم الثقافى، والفنى فى بيئة سوسيو/ تاريخية معينة تأخذ طابع الهيمنة إنتاجا وتلقيا» (٢٣). وعلى الرغم من تشابه هذا المفهوم مع مفهوم قواعد الإحالة، خاصة إذا لاحظنا تركيز كل منهما على الواقع التاريخى والاجتماعى، فإنه من الممكن ملاحظة أن الخلفية النصية تركز عملها على القارئ أو المتلقى، فتكون - بذلك - هى قواعد إحالة المتلقى، حيث تصير جزءا من عملية التلقى، التى يسبقها - بالطبع - عمليات الإبداع، والنشر، لكنها - تأكيدا - لها أثرها الواضح على عمليات الإبداع والنشر اللتين تتمان بعدها.

الخلفية النصية - إذن -هى "الأداة التى نحكم بها على النصوص، وبها نتلقاها، سلبا أو إيجابا» (٢٤) وهى أيضاً، الفكرة المسبقة التى تتكون لدى المتلقى من خلال خبرته التى اكتسبها عن النوع الأدبى الذى يقرأ فيه وهى التصور المسبق الذى لو انطبق عليه النص بعناصره الموضوعية، والفنية، لكان تلقى هذا العمل (النص) ناجحا.

وتحكم هذا التصور، بعناصره المتعددة، ظروف كثيرة أهمها - فيما نرى - طبيعة النصوص الشائعة فى زمن إنتاج وتلقى العمل الأدبى.

فلو تخيلنا أن زمن التلقى تشيع فيه، وتنتشر القصص

العاطفية - مثلا - بالشكل الذى تكون فيه هذه النوعية من القصص هى المادة الأولى فى وسائل النشر والإعلام، وبالتالى هى المادة التى يقرؤها معظم متلقى الأدب. فإن هذا الشيوع سيصبغ تصور القارئ بالسمات المميزة لهذه القصص، وبالتالى فإنه سوف يتوقع وجود هذه السمات -بدرجة ما أو بأخرى - فى كل قصة يشرع فى قراءتها.

ولنا فى الشعراء المبتدئين مثال آخر أكثر وضوحا، حيث إن أكثرهم يعنون كثيرا بتحقيق النمط الخليلى فى ما يكتبون، وذلك لأن خلفيتهم النصية قد تكونت عن طريق الأناشيد والنصوص المدرسية التى يتلقونها أثناء مرحلة التعليم المدرسى، لذلك يكون اعترافهم بشعرية الشعر الجديد نادرا، بل إنهم كثيرا ما يتلقون القصائد المكتوبة على النهج الجديد باستهجان ورفض لأن يكون هذا شعرا.

* - النموذج الإرشادى Paradigm: -

وهو مصطلح علمى ابتدعه عالم الفيزياء الأمريكى "توماس كون"، ويعنى به: "الإنجازات العلمية المعترف بها عالميا والتى تمثل ، فى عصر بذاته، نماذج للمشكلات والحلول بالنسبة لجماعة من الباحثين العلميين" (٢٥).

وعلى الرغم من أن المجال الأساسى لهذا المصطلح - كما أراد له واضعه - هو العلوم الطبيعية، فإن فكرة النموذج

الإرشـادى يمكـن أن تـنسـحـب على الأدب عـمـومـا، وعلـى الأدب التجريبى خصوصا، وذلك للطبيعة الأكثر ميلا للعلمية، التى يمتاز بها هذا النوع من الأدب، إضافة إلى كونه يرمى - فى أحد أهدافه - إلى خرق النماذج الإرشادية المستقرة فى مجاله.

إن منظومة التقاليد والمواضعات المتعارف عليها فى مجال أدبى ما، وفى لحظة تاريخية معينة، هى ما يمكن اعتباره نموذجا إرشاديا سائدا فى تلك اللحظة. أى أنها هى المنظومة التى يحاول الأدباء - عموما - اتباعها فى أعمالهم.

ويمكن لنا أن نلاحظ اتفاقا واضحا بين هذه المفاهيم الثلاثة، على أهمية النظر إلى الظرف التاريخى الاجتماعى، باعتباره عاملا مهما من عوامل تغير، وتبدل منظومة التقاليد.

وقبل أن نلج إلى مناقشة أسباب تغير النموذج الأدبى، يجب علينا أن نوضح أهم الأسباب التى دعت الدراسة إلى الاجتراء على مصطلح أريد له - فى الأساس - أن يكون علميا بحتا، ثم سحبه إلى مجال الأدب.

فإذا إذا كنا نرى فى دراسة - توماس كون - مناقشة وافية لتغير النموذج الإرشادى فى العلوم الطبيعية، فإننا - بالتالى - وبشىء من التصرف يمكن أن نسحب مقولاته إلى مجال الأدب، فجوهر التغير واحد، ذلك لأن عوامل هذا التغير فى المجالين كليهما متشابهة إلى حد كبير.

أهم خصائص النموذج الإرشادى هى أنه إنجاز غير مسبوق، يمتلك ما يؤهله لكسب أنصار دائمين له، وصرفهم عن نماذج، أو إنجازات أخرى منافسة. وتمتاز هذه الإنجازات - فى شرط لاعتبارها نماذج إرشادية - بأنها إنجازات رحبة، لا تزعم أنها فصل الخطاب، بل إنها تفتح الباب لأشكال أدبية جديدة، وأنماط غير مطروقة (٢٦). وإذا كان أهم إنجازات توماس كون - بالنسبة إلينا على الأقل - هو مناقشته لأسباب تغير، أو تبدل النماذج الإرشادية، أو بالأحرى، الانتقال من نموذج إرشادى إلى آخر، وبصيغة أخرى - تقترب من طبيعة المصطلحين السابقين - يناقش أسباب تغير الخلفية النصية لدى المتلقى، وتغير قواعد الإحالة لدى المبدع، والمتلقى، والنص معا، نقول : إذا كان توماس كون قد فعل ذلك على مستوى العلوم الطبيعية، فمن أهم دوافعنا للاهتداء بآرائه فى مجال الأدب التجريبى ما يلى:

* أن "البدايات الأولى للتجريب فى الأدب كانت على يد إميل زولا، الذى كان متأثرا، إلى حد كبير، بالعلوم الطبيعية، مما جعله يعتمد فى رواياته على القواعد العلمية التى اقتبسها من أبحاث العلماء فى عصره والتى عن طريقها استطاع أن يرسى قواعد المذهب الطبيعى" (٢٧).

* أن كلمة تجريب قد شاعت - أولا - فى العلوم الطبيعية والبيولوجية.

* أن الأدب التجريبى يسعى إلى ضبط قواعده ضبطا علميا دقيقا، أو - إذا أردنا الدقة - ضبط قواعد تطوره.

* أن خطى سير التطور فى كل من الأدب، والفنون، والعلوم الطبيعية متشابهان فى مراحلهما الكبرى إلى حد بعيد. ناهيك عن المراحل الدقيقة وهذا التطور - فى كل منهما - ناتج عن تطور الرؤية السوسيو/ تاريخية، على حد تعبير سعيد يقطين السالف.

* أن كلا التطورين قد اعتمد على أساسين:

الأول: تطور رؤية المجتمع لمكونات الواقع الحضارى.

والثانى: الإنجازات الفردية، التى تختلف أهميتها نسبيا من مجال إلى آخر.

* أن من أهم الأسس التى يقوم عليها الأدب التجريبى:

أولا: إدماج العلوم الإنسانية، وربما بعض العلوم الصحيحة (*) فى صلب الأدب بكل ما فى ذلك من نظريات وتطبيق، ثانيا: التشبع بالروح العلمية، وخصوصا فى مجال النقد» (٢٨)، وهذا مما يوضح تداخل العلمى الدقيق مع الأدبى فى مجال الأدب التجريبى.

وبذلك يكون من الجائز الاستعانة بهذا المفهوم فى مجال دراسة الأدب التجريبى، خاصة إذا لاحظنا أن مفهوم النموذج الإرشادى ينطوى على نواح عديدة فتحت الباب لتوماس كون

لدراسة أسباب التغير، والتحول، التى تطرأ على نموذج إرشادى، تمهيداً لظهور آخر.

يحدد توماس كون مراحل التطور فى عدة نقاط يمكن أن تتلخص فيما يلى:

* نموذج إرشادى متواتر ومستقر.

* أزمة ما داخل فضاء هذا النموذج، تؤدى إلى وجود شعور ما بأن هذا النموذج لم يعد هو الأمثل فى هذا المجال.

* تظهر نواتج هذه الأزمة فى صورة تجريب القائمين على هذا المجال لنماذج أخرى جديدة، مغايرة.

* الصراع بين النموذج القديم، وهذه النماذج الجديدة.

* استقرار النموذج الجديد.

أ - الأزمة:

تعد الأزمة واحدا من أهم الأسباب التى تودى إلى تغير النماذج الإرشادية، وبعموم أكثر يمكن أن نقرر: إن الأزمات شرط ضرورى لانبثاق نظريات جديدة" (٢٩)

وتكمن طبيعة هذه الأزمة فى تطور ما يطرأ على رؤية المجتمع، هذا التطور يجعل من النظريات والأشكال الموجودة بالفعل، والمستقرة أشكالا ونظريات لا تفى بكل حاجات هذا المجتمع التى تطورت مع تطور رؤيته، بما يمنح المجتمع عناصر تحفزه لابتكار أشكال جديدة.

لكن هذا المجتمع يظل متوجسا تجاه هذه الأشكال الجديدة، إلى أن تستقر، ويطمئن تماما إلى أنها تؤدى له كل ما يحتاج، فى ظل رؤيته الجديدة. وعند هذه النقطة يثبت لدى المجتمع زيف الأشكال السابقة، بالنسبة إلى ظرفه التاريخى، حيث لم تعد هذه الأشكال قادرة على الأداء الجيد بالنسبة لهذا المجتمع. (٣٠)

ويجب هنا أن نوضح أن أزمة الإحساس بسوء الأداء هذه هى أزمة مرتبطة بالمرحلة التاريخية، بمعنى أن المجتمع يكتشف، وحسب، أن هذه الأشكال القديمة قد دخلت فى حيز التراث، الذى، وإن كان معبرا بصدق عن فترة ماضية، فإنه لا يعبر عن الواقع. وبالتالى فإن هذه الأشكال لا تصلح للاستعمال الراهن، من وجهة نظر المجتمع المتطور، ويبقى استعمالها مقصورا على أولئك الذين يعيشون - نسبيا - فى أجواء الماضى.

وإذا كان مفهوم الأزمة يركز - فى هذا الإطار - على الشكل الاجتماعى للأزمة، فإنه يردنا بالتالى إلى ذلك الصراع الذى ينتج عنها.

تظل الخطوط الفارقة بين أولئك الذين يدينون بالأشكال الداخلة فى حيز التراث، وهؤلاء الذين يبغون نفيها وإحلال الأشكال الجديدة محلها، تظل هذه الخطوط أمرا يصعب تحديده،خاصة إذا ما عزونا هذه الفروق إلى العناصر الجوهرية

فى الفن وخاصة فى تلك الفترات التى يوجد فيها النموذجان - القديم والجديد - فى الساحة، فى الوقت نفسه.

وتقل هذه الصعوبة نسبيا كلما اتسعت هوة المسافة الزمنية بين النموذجين اللذين نقارن بينهما. فالتطور الإبداعى لا يعمل بالنظام التراكمى، كما فى العلوم الطبيعية لكنه يعتمد على أنظمة أخرى أكثر تعقيدا تتدخل فيها - بحيوية ظاهرة- الرؤى الفردية المختلفة التى قد تعتمد على نظرة تراثية، أو نظرة مستحدثة إلى التراث، أو رؤية نافية للتراث تماما، أو متماسة معه مستفيدة منه.

وتعد فترة التعايش بين النموذجين فترة تقاطع بين مرحلتين تاريخيتين، وهى فترة تطول أو تقصر، تبعا لحجم التطور الحادث فى الرؤية المجتمعية. ومن الطبيعى أن تكون هذه الفترة فترة صراع بين النموذجين، وبين كل من أنصارهما.

ويمكن أن يكون هذا الصراع واضحا، كما ظهر فى منتصف هذا القرن، من صراع شديد بين أنصار الشعر الخليلى، وأنصار الشعر الحديث، فى صورة وصلت، فى بعض الأحيان، إلى حد محاولة نفى كل منهما للآخر، نفيا صريحا.

كما يمكن أن يكون هذا الصراع خفيا مستترا، وفى هذه الحالة يمكن أن نقول إن النموذجين قد بدءا فى حالة من حالات التقبل لفكرة التعايش معا.

وفى الحالتين يمكن التسليم بأن كلا النموذجين يستفيد من الآخر، ويحاول أن يأخذ منه ما يصلح لإمداده بأمد جديد من البقاء. فالنموذج القديم يحاول أن يطور من نفسه، فى محاولة أخيرة للبقاء، والنموذج الجديد يعتمد - فى إنطلاقه - على إنجازات النموذج القديم الناجحة، وعلى نفى عناصره السلبية فى الوقت ذاته، لتأكيد ضرورة وجوده.

ب - الإحباط والتعبير عنه:

يمكن أن نلاحظ أن من أهم الأسباب التى أدت إلى شيوع النظرة التجريبية فى أدب الشباب - بوجه خاص - شيئان:

الأول هو: شعورهم بالإحباط، والثانى: رغبتهم فى التعبير عن هذا الإحباط وهذه الرغبة ظاهرة صحية، من المنظور الاجتماعى، وهذا ما حدا بالبعض وصف الأعمال التى تستشرف هذه النظرة التجريبية بأنها تنتمى للأدب الحداثى، مع وصفها بأنها أعمال تدخل فى نطاق الأدب الرافض، وأن معنى هذا الرفض هو ألا نستسلم للواقع الكالح. (٣١)

إن هذا الإحباط هو ما أدى إلى رفض الواقع، بكل جوانبه، ومن ثم رفض الواقع الأدبى كذلك، ومحاولة نفيه بوصفه جزءا من الواقع المحبط، مما ينتج عنه ظهور ذلك الأدب المتمرد على سلفه.

على أن اتخاذنا هذا الرأى لا ينفى عن النموذج السابق -

المرفوض - سمة العجز عن التعبير عن الواقع الجديد. إن النموذج القديم قد تخلق ليعبر - في مرحلة تخلقه - عن رفض الآباء لواقع الأجداد, لكن الأبناء - أيضاً - يرفضون ذلك الإحباط الذى يسببه لهم طغيان رؤية الآباء, ولذلك فهم يتمردون على ذلك النموذج الذى تمرد به ابائهم من قبل. هذه الفكرة تحديدا كانت أساسا لأهم الحركات التجريبية فى مصر فمن الحركة التى ظهرت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية - ١٩٤٨ - وكان شعارها "نحن أبناء ضالون" (٣٢), إلى صرخة محمد حافظ رجب الشهيرة فى أواخر الخمسينيات: "نحن جيل بلا أساتذة" (٣٣), يظهر ذلك الرفض واضحاً, جليا, لا يمكن إنكاره, بل يجب عده واحد من أهم العوامل التى أسهمت - فى فترات التحول تلك - فى خلق مسارب جديدة للأبداع فى مصر. وإذا كان بعض النقاد يحددون بدايات ظهور الإحباط - بشكل مؤثر - فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧(٣٤), فمن الممكن أن نرى هذا الشعور سابقاً على ذلك بفترات طويلة, لعل من أهمها فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية, وأثنائها. إن هذا الإحباط "قد ولد عند بعض الشباب (القصاصين) الإحساس بالعبث, وعدمية الأشياء, وفقدان الذات, وانعكس ذلك بدوره على الشكل القصصى, حيث رفض بعض الكتاب كل معايير وقيم المجتمع السائدة " (٣٥), ونتج عن ذلك رفضهم للمألوف من

الشكل القصصى، فبدرت ظواهر نفسية مستحدثة، لا تلتزم بالبناء التقليدى، مثل البداية، والعقدة، والحل". بل أصبح البناء يتكون من بنى متراصة البنية الشمولية، فأصبح الحدث لا يتمركز حول نقطة ما فى القصة، بل تتبعثر دلالة الحدث فى البنى الجزئية للقصة» (٣٦).

إن هذا المعنى يؤكد إن الإحباط سبب مهم من أسباب شيوع النظرة التجريبية، ورفض الواقع المستقر، ومن ثم شيوع رفض الأشكال السائدة الناجمة عن استقرار ذلك الواقع، ثم تضافر الرافضين، لتكوين موقف واع، هو المنطلق الأهم للتجريب، لا سيما إذا وضعنا نصب أعيننا تلك السمات التى تسم التجريب بالتمرد، والرغبة فى التغيير وتمرد الوعى الضدى.

ويحاول بعض النقاد ربط هذا التيار التجريبى - إذا صح لنا إطلاق لفظ (تيار) - بحركة الآداب العالمية، حيث يردونه إلى "الانشطار الذى حدث فى نظرة الإنسان الأوربى إلى العالم، وهو ما حدث منذ بداية الرومانسية»(٣٧)

ويمكن - بتوفيق ما بين المقولتين - أن نقرر أن نظرة الرفض للواقع قد بدأت مع بدايات الحركة الرومانسية، حيث نظرة الإنسان المنشطرة إلى العالم، ثم انتقل هذا الإحساس إلى المثقف المصرى متآخرا، كما هى العادة فى اعتناق المبدعين

العرب لمذاهب أدبية، ونقدية غربية، في فترات متأخرة عن انهيار هذا المذهب، ناهيك عن بداياتها. لكن هذا الإحساس لم يتفجر بشكل واضح، وعام، حتى حدوث الحرب العالمية الثانية، ودخول مصر - رغما عنها - طرفا فيها.

على أننا يمكن أن نضيف أن هذا الرعب المسيطر - أثناء الحرب الثانية - لم يكن هو السبب الأوحد الدافع للتغيير، ذلك لأن هذا التغيير قد تكون له أسباب أخرى، وإلا لكان شيوع النظرة التجريبية منذ ما قبل هذه الحرب بأعوام طويلة، من قبيل مطلقات الأشياء، التى لا سبب لها.

لذلك فمن الممكن أن نقرر أن أسباب حدوث هذا التغير يمكن أن تعود إلى الفساد الاجتماعى، أو التخلف الاجتماعى فى البيئة المحيطة بالمبدع، على المستوى الاجتماعى، أما على المستوى الفردى فيمكن أن تعود الرغبة فى التغيير إلى أزمة ناجمة عن إحباط أو مرض نفسى، أو تربية خاطئة.

وهذه الأسباب لا تلبث أن تكون إحساسا عاما بالقلق، أو الفجيعة اللذين يحفزان المبدع على محاولة إيجاد خلاصه منهما فى شكل جديد من أشكال التعبير، نظرا لفشل الأشكال القديمة فى القيام بهذه المهمة وهو ما حدث لدى جيل الرواد محمد ومحمود تيمور، وعيسى وشحاتة عبيد [٣٨].

ج - أزمة التلقى: -

إذا كانت هذه هى الأسباب المؤدية للرغبة فى التغيير على المستويين النفسى والاجتماعى، فإن هناك أسبابا أخرى على المستوى الفنى، وهى أسباب تتعلق بالمرسل إليه، متلقى النص الأدبى، لذا يمكن لنا أن ندعوها أزمة التلقى.

وتبدأ أزمة التلقى عند الإحساس بعقم الشكل المألوف، من ناحيتين:

الأولى: صدق توقع المتلقى لما تحتوى عليه هذه الأشكال، نظرا لتمرسه عليها، مما أدى لاتخاذها سمة الخلفية النصية

الثانية: تراخى رد الفعل الإنفعالى لدى المتلقى، نتيجة لصدق توقعه، ومن ثم، تحوله إلى خلفيته النصية ليقيس عليها العمل الذى يقرؤه، مما يجعل من عملية تلقى الأدب مجرد عملية قياس للنصوص، وإصدار الأحكام عليها. وبذلك تصبح هذه العملية مفرغة من محتواها، الذى يهدف - أساسا - إلى التأثير بشكل ما، وبدرجة ما فى هذا المتلقى.

أضف إلى ذلك أن هذه الألفة بين المتلقى، والأعمال التى تسير على نهج خلفيته النصية، هذه الألفة تؤدى دورا مهما فى تقييد حركة المبدع، الذى يجد نفسه مضطرا - فى أحيان كثيرة - إلى الالتزام بالخلفية النصية السائدة لكى يلاقى علمه جماهيرية عريضة، وإقبالا من قبل المتلقى.

وكل ذلك يؤدى إلى التسليم بأن "الأشكال الأدبية القديمة تصل لدرجة من التشبع لامزيد بعدها، ولا يكون معنى ذلك أن الوقت قد حان للارتداد إلى أشكال أكثر قدما، بل يكون معناه أن الوقت قد حان للتقدم إلى شكل أكثر مسايرة لما جد من أوضاع » (٣٩).

إن عبارة (ماجد من أوضاع) تربط حركة الإبداع بكل ما يحيط بها من ظروف نفسية، واجتماعية، وتاريخية واقتصادية، وسياسية،... إلخ، حيث الموقف الحضارى، بكل أجزائه المتفاعله فيما بينها، تؤثر فى النهاية على الموقف الإبداعى الداعى إلى التغيير، حيث إن "كل تغيير كبير ينتج عن صراع، وكل تغيير فى مجال الفكر والفن لا يحدث بمعزل عن القوى الأخرى فى المجتمع.. فإننا قد نجد من الضرورى أن نرجع فى فهم التغيرات الأدبية إلى الجوانب الاقتصادية، والسياسية، أو الاجتماعية» (٤٠).

هذه المعانى، وإن كانت تركز على فترات التحول التاريخى/ الاجتماعى، على وجه الخصوص، فإنها تردنا إلى طبيعة فترة التحول، حيث المجتمع - كليا - يعانى من أزمة تحفزه على محاولة إيجاد طريق خلاصه، لاسيما فى الأدب، حيث نتصور وجود هذه الأزمة على مستوى الشكل الأدبى. وتتبلور أهم ملامح هذه الأزمة فى وصول الشكل الأدبى إلى مرحلة

متقدمة من الألفة مع المتلقى، تلك الألفة التى تجعل المتلقى متوقعا لكل أو لبعض عناصر النص، مما يفقده كثيرا من دهشته المرجوة حيال ما يتلقاه وبالتالى يفقد عنصر الإثارة، هذه الدهشة، وتلك الإثارة هما اللذان يكونان الحفز الأساسى للمتلقى على مواصلة القراءة، وهذه الألفة الشديدة بين المتلقى، والعمل الأدبى هى التى تخلق الأزمة التى يسعى المبدع التجريبى إلى تجاوزها، عن طريق محاولة إيجاد أشكال بديلة، تكسر هذه الألفة، وتعيد إلى المتلقى دهشته وإثارته.

د- الدور الفردى للمبدع:

إذا وضعنا كل ما سبق فى حسابنا، فإن أهم ما يلفت نظرنا أن فكرة "الدهشة إزاء المألوف" والحاجة إليها هى مجال مهم، من مجالات إهتمام الكاتب التجريبى.

وهذه الفكرة تعد من أهم منطلقات التجديد، وهى - فى الوقت ذاته - ما يربط الحركة التجديدية بأرضية ثابتة من التقاليد الموجودة بالفعل، والتى تبغى هذه الحركة محاورتها، أو بالأحرى، خلخلتها، فتصبح هذه الحركة - على هذا الأساس - تتعامل مع شىء موجود بافعل، ولا تتعامل مع أشياء وهمية هلامية، لا وجود لها.

فالإنطلاق من الواقع، والدهشة إزاءه يمكن ألا تعتمد على أسس خيالية، ولكن تعتمد على مفردات الواقع مرتبة بشكل

جديد، يساعد على شعور المتلقى بالدهشة إزاء هذا الترتيب الجديد لعناصر الواقع المألوف بالنسبة له.

إن الإدهاش عامل مهم من العوامل التى تؤثر فى الإبداع الأدبى عموما، و من ثم، فهو عامل مهم من عوامل التجديد. فالقاص الحقيقى "لا يكتب قصة من أجل ما هو سائد، وإنما من أجل الفن، ومن أجل منطقة الذى يتغير من لحظة إبداعية إلى أخرى، إن اللحظة الفنية لا تتكرر، وإلا فقدت عنصر الفن، لأن الفن - أساسا - ابتكار" (٤١).

من الضرورى - إذن - البحث عن الأسباب المباشرة للتغير، دون إغفال الجوانب الذاتية للمبدعين أنفسهم، ورغبتهم فى كون إبداعاتهم أكثر جدة، وإضافة إلى ما سبق عليهم، ما سبق أن قرأوه من إبداعات سابقة. ناهيك عن رغبتهم فى كون إبداعاتهم أكثر مسايرة للواقع الاجتماعى، والجمالى.

فالتغيرات التاريخية، عندما تحدث، لا تقوم بكل العمل وحدها، بل يبقى على المُبدع/ الفرد دور كبير مهم، فى تمثل هذه التغيرات، والتعبير عنها، وعن نواتجها، بما يناسبه. ولذلك يجب النظر بإهتمام، إلى مقدار فهم الكاتب لطبيعة دوره، وعلاقته بالواقع، ثم علاقته بإبداعاته ذاتها، وهدفه من وراء هذه الإبداعات.

لقد اقترب توماس كون من طبيعة الصراع بين النماذج

الأدبية، فى طيات حديثة عن تطور العلوم الطبيعية، لكنه لم يول إهتماما واضحا للجهود الفردية - فى حد ذاتها - إلا من حيث هى جهود فردية ذائبة فى إطار جماعة علمية، ومن الممكن أن نستبدل معظم مقولاته عن الجماعة العلمية بمقولات تهتم بالعمل الإبداعى الفردى.

غير أن هذا العمل الفردى، وإن كان فرديا، فهو مرتبط - إلى حد ما بتطور الرؤية المجتمعية. إلا أن ما يبقى العمل الإبداعى متسما بالفردية، هو تأثره بتلك العوامل التى توثر فى الفرد المبدع، على نحو لا تؤثر به فى غيره، و تلك العوامل مثل: المكونات الثقافية، والنشأة، والتعليم، وطبيعة الاتجاه الفكرى، وجميعها عوامل - وإن تشابهت فى خطوطها العريضة - فهى تختلف فى حجم تأثير كل منها، اختلافات دقيقة بين كل مبدع، وآخر.

وهذا على العكس من العلوم الطبيعية، التى يسهل فيها تكوين جماعة علمية، على اقتناع شبه كامل بكل المبادئ والتقاليد التى تكون النموذج الإرشادى، الذى تسير على نهجه هذه الجماعة.

وهو الأمر الذى يجعل من تكوين جماعة أدبية أمرا صعبا، وإن كان ممكنا، ذلك لأن الاختلافات الفردية تكون أكثر وضوحا وفاعلية فى المجال الأدبى. وحتى لو تكونت هذه الجماعة فإنها

تظل دائما مقسمة - فى داخلها - إلى أفراد، لكل منهم شخصيته المستقلة، وخطة الفكرى، وخطته الإبداعية الخاصة.

إن كل هذا لما يجعلنا نولى إهتماما ما للطبيعة الفردية للتجريب الأدبى، بما هى عملية أقرب إلى شكل حدوث الطفرة الجينية، فنواتج التجريب تظهر فى صورة قفزات غير متوقعة، فى أغلب الأحيان، فى خط سير تطور الأدب. وهى القفزات التى تتخذ شكل نواة للنموذج الجديد، إذا ما التقت استحسانا لدى جماعة المهتمين بالأدب أو الفن الذى تحدث فيه.

غير أن هذا الاستحسان لا يعتمد على اقتناع عقلى - فى أغلب الأحيان - ولكن على تقبل انطباعى - أولا، ثم - ثانيا - على حاجة المجتمع إلى شكل جديد مغاير، وثالثا على جيل من الشباب الذى يشب على تقاليد هذا الشكل الجديد، متمردا على، وناظرا إلى الأشكال المستقرة، نظرته إلى كل تراث معبر عن الماضى. [٤٢] والتركيز على "جيل من الشباب" يدعم الأساس التمردى فى التجريب الأدبى، مما يجعل الصراع شبه محسوم لصالح هذه النماذج الجديدة. كما يدعم سمة العمل الفردى التجريبى الذى يعتمد على ما يشبه الاستبصار فى اكتشاف، أو استكشاف المناطق التى يمكن التجريب عليها.

إن فكرة الطفرة الجينية، المعادلة لمفهوم الدور الفردى

للمبدع، هى من أهم أسس التجريب الأدبى، التى تفرقه عن التطور الطبيعى السلس للأدب، حيث يؤدى التجريب إلى اختصار مدد زمنية طويلة من هذا التطور الطبيعى، وذلك عن طريق القفز مباشرة إلى التغيير، وليس عبر مراحل متعددة. إن هذا هو ما يفرق التجريب عن التجديد عموما، ويجعلنا نؤكد أهمية عملية التجريب، بوصفها العملية التى تسهم بصورة واضحة فى التعجيل بعملية تطور الأدب.

***

يبقى لنا أن نشير إلى دور النقاد، خاصة فى فترة الخمسينيات حيث إشاراتهم المحذرة من انهيار الفن القصصى - لاحظ مبالغتهم فى التشاؤم - مما أظهر، بوضوح، حاجة القصة القصيرة إلى دماء جديدة، وإلى تغيير فى الشكل وتطوير فى التقنيات، مما حدا بشباب القصة القصيرة، فى ذلك الوقت، لأن يجددوا فى وسائلهم التعبيرية، لكى يواكبوا التطورات العالمية. ومن أمثال هؤلاء : "يوسف إدريس"، و "إدوار الخراط"، و"يوسف الشارونى"، فى محاولة لفتح مسارب جديدة فى التعبير القصصى المصرى.

ونلاحظ أن فكرة انهيار الفن القصصى تتطابق مع مقولات يوسف الشارونى عن الأشكال القديمة التى تصل إلى درجة من التشبع، فيجب حينئذ البحث عن أشكال جديدة، مسايرة لما

جد من أوضاع.

إن هذه الإشارة توضح مدى أهمية دور النقد، بوصفه مبشرا بحركات التجديد، وداعيا إليها، ومسايرا لها إضافة إلى الدور المهم للنقد فى تكوين موقف المبدع الواعى بطبيعة التغيرات الطارئة على الواقع، ودوره - كذلك - فى التوجيه، توجيه المبدع التجريبى إلى الاتجاه الصحيح، والمساهمة فى التنبيه إلى وجود الأزمات وكيفية الخروج منها.

هوامش

١ - انظر: مجلة ألف: مجلة البلاغة المقارنة - ع (١١) - تصدر عن قسم الأدب الإنجليزى والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة - ع (١١) - ١٩٩١.

٢ - أحمد محمد عطية: مع إنسان الشارونى من الأزمة إلى النكسة - من كتاب يوسف الشارونى مبدعاً وناقداً - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٥ صـ ٣٢ نقلاً عن : دراسة غالى شكرى لمجموعة - قصص قصيرة - ألفريد فرج وآخرون - كتابات معاصرة - القاهرة - ط١ ديسمبر ١٩٦٨.

٣ - د/ أحمد درويش: يوسف الشارونى ونصف قرن من الإبداع - مقال - جريدة الأهرام - القاهرة - ٤ سبتمير ١٩٩٣.

٤ - ابن منظور : لسان العرب - جـ١ - مادة (جرب) - صـ ٢٥٢ , ٢٥٤.

٥ - مجمع اللغة العربية - المعجم الوجيز - القاهرة - ١٩٩٠ - مادة (جرب) - ص ٩٨.

٦ - محمد على الفاروقى التهانوى: كشاف اصطلاحات الفنون - ت: د/ لطفى عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٣ - جـ١ - مادة (جرب) - صـ ٢٦٩.

٧ - المرجع نفسه - ص ٢٦٩.

٨ - ويشير د/ أحمد درويش إلى تلك الجوانب بأنها قد تحل محل الجودة أو تساندها وهى تتمثل فى وسائل الإعلام وطبيعة القضايا المثارة ودرجة الحرارة التى تتمتع بها ودرجة القبول الإعلامى للعمل وصاحبه راجع د/ أحمد درويش: يوسف الشارونى ونصف قرن من الإبداع - سبق.

٩ - يوسف الشارونى: مع التراث - الأعمال الكاملة جـ ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٦ ص ١١.

١٠ - د/ سعيد يقطين : القراءة والتجربة - حول التجريب فى الخطاب الروائى المغربى - دار الثقافة الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٨٥ - ص ٢٨٥.

١١ - د/ شكرى عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - سلسلة عالم المعرفة -

رقم (١٧٧) - سبتمبر ١٩٩٢ - ص ٦٧.

١٢ - د/ صبرى حافظ : جماليات الحساسية والتغير الثقافى - مجلة فصول - م ٦ ع٤ - يوليو/ سبتمبر ١٩٨٦ - ص ٧٣.

١٣- عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبى بين الفن والصناعة والعلم والأيديوچيا - فصول - القاهرة م ١٣ ع ٤ - شتاء ١٩٩٥ - ص ٢٠.

١٤ - د/ سعيد يقطين: القراءة والتجربة - مرجع سابق - ص ٢٨٧.

١٥ - يوسف الشارونى: مع التراث - مرجع سابق -ص ١٤. وهو ماورد فى: يوسف الشارونى: رحلتى مع القراءة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٢ - ص ٥٣ كما يشير إلى المعنى نفسه فى : القصة تطورا وتمردا - هيئة (قصور الثقافة - كتابات نقدية - رقم (٣٨) القاهرة: مارس ١٩٩٥ - ص ٣١٠. وكذلك فى مقابلة مع نبيل فرج ضمن كتاب: "الخوف والشجاعة": ص ٥٩.

١٦ - يوسف الشارونى: مقابلة مع نبيل فرج - المرجع السابق - ص ٦٢.

١٧ - راجع: د/ سيد حامد النساج: دليل القصة المصرية القصيرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١ - القاهرة- ١٩٧٢ - ص ١٨٩: ١٩١.

١٨- راجع : يوسف الشارونى: مع القصة القصيرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥ ص ٦: ص٩

١٩- صنع الله إبراهيم: الأدب التجريبى - مقال من كتاب: قضايا القصة الحديثة - جمع وتقديم ربيع الصبروت - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٣ - ص ١٧٦

٢٠ - جيمس روس إيفانز: المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم - ت: فاروق عبد القادر - دار الفكر المعاصر - القاهرة - ط١ - يناير ١٩٧٩ - ص٧.

٢١ - د/ صبرى حافظ: جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافى - مجلة فصول - م ٦ع٤ سبتمبر ١٩٨٦ - ص ٦٦.

٢٢ - د/ صبرى حافظ: المرجع السابق - الصفحة نفسها.

٢٣ - د/ سعيد يقطين: القراءة والتجربة - مرجع سابق - ص ٨٧، ٨٨.

٢٤ - د/ سعيد يقطين: المرجع نفسه - ص٨٨.

٢٥ - توماس كون : بنية الثورات العلمية - ت. شوقى جلال - المجلس الوطنى

للثقافة والفنون والآداب - الكويت - سلسلة عالم المعرفة - رقم (١٦٢) - ديسمبر ١٩٩٢ - ص ٢٣.

٢٦ - راجع في سمات النماذج الإرشادية: توماس كون - السابق - الفصل الثاني، وقد نقلنا عنه بتصرف يتيح لنا الانتقال من مجال العلوم الطبيعية إلى مجال الأدب.

٢٧ - عز الدين المدني: الأدب التجريبي - مركز الوطن العربي للنشر والإعلام - رؤيا - سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية رقم (١) - الإسكندرية - ١٩٨٨ - ص ٢٨.

(*) هكذا في النص، ومن الواضح أنه يقصد بها العلوم الطبيعية.

٢٨ - راجع: أسس الأدب التجريبي في : عز الدين المدني: الأدب التجريبي - مرجع سابق ص ١١، ١٢

٢٩ - توماس كون: بنية الثورات العملية - مرجع سابق - ص ١٢٥.

٣٠ - توماس كون : بنية الثورات العلمية - مرجع سابق - ص ١٢٥، ١٢٦. وراجع كذلك المرجع نفسه - ص ١٤٤ حيث يتحدث توماس كون عن أن الإحساس بسوء الأداء يمكن أن يفضى إلى أزمة، وهو ما يمكن أن يعد شرطا مسبقا للثورة..

٣١ - راجع في ذلك د/ شكرى عياد: المذاهب الأدبية والنقدية - مرجع سابق - ص ٧٢، ٧٣.

٣٢ - يوسف الشاروني: القصة تطورا وتمردا - مرجع سابق - ص ٢٧٤.

٣٣ - د/ سيد حامد النساج: أصوات في القصة القصيرة المصرية - دار المعارف القاهرة - ١٩٩٤ - ص ٤٤.

٣٤ د/ مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية في القصة القصيرة في مصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة درسات أدبية - القاهرة - ١٩٨٩ - ص ٥٩.

٣٥ - د/ مراد عبد الرحمن المبروك: المرجع نفسه - الصفحة نفسها.

٣٦ - د/ مراد عبد الرحمن مبروك - المرجع نفسه - الصفحة نفسها.

٣٧ - د/ شكرى عياد: المذاهب الأدبية والنقدية - مرجع سابق - ص ١٩٥.

٣٨ - راجع في ذلك: د/ عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة في الستينيات - دار المعارف - القاهرة - سلسلة اقرأ - رقم ٥٤١ - ١٩٨٨ ص ٣٦، مع ملاحظة أنه يتحدث عن فترة الستينيات، وأننا اقتبسنا ما ينطبق على

فترة الحرب العالمية الثانية فى مصر.

٣٩ - يوسف الشارونى: رحلتى مع القراءة - سبق - ص٥٣.

٤٠ - د/ شكرى عياد: المذاهب الأدبية والنقدية - سبق - ص١٦٠ ، وراجع كذلك: د/ عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة فى الستينيات - سبق - ص ٤٠.

٤١ - د/ عبد الحميد إبراهيم: القصة القصيرة فى الستينيات - مرجع سابق - ص ١٤٣.

٤٢ - راجع: توماس كون: بنية الثورات العلمية - سابق - ص ٢١٢. وراجع كذلك: المرجع نفسه - ص ٢١٣. وبها فقرة منقولة عن دارون - أصل الأنواع:

Charles Darwin: 'on the origin of species" - Cauthonzed edition from 6 th English Ed; (NEW YORK 1889) IIZ 95-96.

وهى الفقرة التى يستدل بها توماس كون على أن النماذج الجديدة تعتمد. فى الأصل على جيل الشباب. لتعارض أفكار صاحب النموذج الجديد من أفكار أبناء جيله ذاتهم. والجيل السابق عليه. وذلك لأن هذا الجيل من الشباب ينظر بحياد إلى النموذجين. ثم يأخذ ما يراه مفيدا له منهما.

الفصل الأول

التجريب فى الحدث

الحدث القصصى؟

تكتسب القصة القصيرة - أو الطويلة - سحرها الأساسى من وجود مجموعة من الأحداث، التى يتحرك معها المتلقى، عبر منظومة متصاعدة خلال النص. وتختلف أهمية الأحداث، داخل هذه المنظومة، تبعاً لما يحاول الكاتب تحميله على رسالة القصة نفسها. وبالتالى، فإنه يهمش أحداثاً، ويضع أخرى فى بؤرة الاهتمام. مع ملاحظة أن هذه الأحداث الهامشية تؤدى دوراً مهماً بالنسبة للحدث الرئيسى، مما يكسبها أهمية خاصة فى تصاعد الخط الدرامى، فى القصة ذاتها.

وما يهمنا الآن هو ذلك الحدث الموضوع فى دائرة الاهتمام، والذى يحاول القاص - عن طريق التأسيس به - بناء البنية القصصية بكامل أجزائها.

يؤدى الحدث الأساسى فى القصة دوراً كبيراً، لأنه هو اللبنة الأولى لها، ولا يمكن تصور القصة بدونه - (حتى لو كان حدثاً مفرغاً من طبيعته كما سنرى فى قصة اللاحدث -، وإضافة

إلى أنه لا يمكن تصور أن القصة تقفز فجأة إلى ذهن كاتبها، عن طريق جملة افتتاحية - كما فى القصيدة مثلاً - بل عن طريق تصور للحدث الأساسى فى هذه القصة.

أضف إلى ذلك أن القصة - أياً كان نوعها - لابد أن تحتوى على نوع ما من الأحداث . فـ "المتن الحكائى هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتى تكون مادة أولية للحكاية" [1]. هذه المادة الأولية تتحقق بالتأكيد على مستويين، الأول مضمونى، والثانى بنائى. وهما مستويان متداخلان بشكل واضح فى القصة القصيرة، تداخلاً يسمح للمبدع بالتنقل عبرهما خلال القصة. فإذا رأينا أن "المضمون مفهوم موجز يسمح بتحليل العمل، وأن مضموناً لا يتجزأ إلى وحدات قصصية صغرى يسمى حافزاً، فالنتيجة أن الحوافز المركبة فيما بينها تكون الدعم الموضوعى للعمل" [2]. هذه الحوافز (أى البنى الحدثية أساساً، اللغوية فرعاً، التى لا تتجزأ) هى فى الأساس عناصر مضمونية، لكن تركيبها على نحو مخصوص هو الذى يخلق للعمل الأدبى شكله الخاص. وانتقاء الحوافز وترتيبها هو ما يمنح العمل هذا السماح - المشار إليه - بانتقال المبدع بين الحقلين، المضمونى ، والشكلى، فى رحابة تتيح له أن يجرب أنسب الأشكال فى التعبير عن الحالة القصصية التى هو بصددها.

ويمكن لنا أن نعطى مثالا مبسطا على هذه الرحابة. فتراكب الأحداث/ الحوافز يمكن أن يوحى - بصورة ما - بأهمية إحداها، ذلك لأن القصة "تستطيع أن تكون مبنية بطريقة تكون الحوادث فيها غير مفهومة، وأن تتضمن أسرارا لا تتضح إلا فيمابعد، وفى هذا موضع لتاريخ مشوش من الأحداث، وهذا يعنى أن حذف حدث من الأحداث وظهور وصفه - عندما تصبح نتائجه ظاهرة - ينتج أثرا، وكأنه من الأسرار» (٣)، مما يوحى بأهمية هذا الحدث، بل ومحوريته أيضاً. لذلك فإن أى نظر إلى الحدث القصصى، لابد أن لا يغفل هذين الشقين: المضمونى، الذى يتناول الحدث بوصفه وحدة محايثة، وسماته، وما يسبغه منها على النص القصصى كله. الشق الثانى: هو البنائى (التراكبى) الذى يتناول الحدث القصصى من حيث ارتباطه بباقى أحداث القصة من ناحية، وكذلك ارتباطه بباقى العناصر فى النص القصصى من ناحية أخرى.

سمات الحدث القصصى فى مصر قبل الحرب العالمية الثانية

من المهم، قبل أن نناقش الآليات التجريبية لاستخدام الحدث، أن نلم بالأرضية التى تحرك عليها، وانطلق منها الكاتب التجريبى، ونعنى به هنا يوسف الشارونى، هذه الأرضية هى التى تخلق فيها وعيه وتكون، ثم تمرد عليها فيما بعد تمردا

ظاهرا حينا، وخفيا مهادنا فى حين آخر.

إذا كانت مجموعة الشارونى الأولى (العشاق الخمسة) قد ظهرت عام ١٩٥٤، فإنه قد بدأ مشروعه الإبداعى قبل هذا التاريخ بزمن كاف لتخلق هذا المشروع، لكى يكون مستعداً لطرحه فى كتاب. ويمكن أن نحدد فترة البداية عنده بمنتصف العقد الخامس من القرن العشرين [٤] تلك، الفترة التى شهدت الكثير من التغيرات على عدة مستويات. لذلك فمن الضرورى إلقاء نظرة سريعة على سمات الحدث القصصى قبل هذا التاريخ، كى يتسنى لنا معرفة مقدار الانزياح الذى حاولته قصة الشارونى، بأحداثها المتطورة (فرضا)

نستطيع منذ البداية أن نلمح أثر القصة الغربية فى مثيلتها العربية حتى أن "أول ما يلفت نظر دراس نشأة القصة القصيرة العربية هذا الشكل الموباسانى الذى نجده فى إنتاج جيل رواد القصة القصيرة، مع ملاحظة أن كل واحد منهم قد أضفى حسه الفنى على ما أخذ من خصائص، وتميز بأسلوبه الخاص" [٥]. وأول ما يسترعى نظرنا من هذه السمات، وقوع الحدث فى منطقة هى بين المنطقية، والغرائبية. فالحدث الذى تحكيه القصة ليس غرائبيا، ولا يحاول الإيهام بأجواء خيالية (فانتازيا)، وهو فى الوقت ذاته ليس حدثا واقعيا، بمعنى أنه لا يمكن أن يحدث لكل شخص، أو لأى شخص، بل لشخوص ذوى

قدرات خاصة يؤهلهم المؤلف خصيصا للقيام بهذا الحدث، أو تلقيه داخل إطاره القصصى. ولعل هذه السمة - بالذات - هى نتاج ما تبقى من عصور ما قبل الطباعة، حيث أشكال الحكايات الشعبية، والأساطير والملاحم التى "تعتمد أساسا على الأحداث وتسلسلها فى ترتيب زمنى، فى تمثيل واضح لأحلام الجماهير ومثلهم العليا التى يتوقون إلى تحقيقها أو ظهورها لتخليصهم مما يعانون منه" (٦). هذان العاملان: الاعتماد على الأحداث، ونوعيتها الواقعة بين كونها منطقية وغرائبية فى الوقت ذاته، قد أديا إلى كون القصة، بشكلها الشفهى، الفن الأكثر رواجا - على المستوى الشعبى - فى عصور ما قبل الطباعة، وبالتالى فإنها عند تحولها إلى فن مقروء لن تتخلص بسهولة من هذين العنصرين المميزين لها، لدرجة أن أول ما يسترعى الانتباه فى قصص ما قبل الحرب العالمية الثانية فى مصر اعتمادها على "الحوادث الضخمة، وتسلسلها تسلسلا يستولى على لب القارئ" (٧). وفى ذلك اتفاق مع منطق الأشياء، فالقصة العربية، (وهى نوع من أنواع السرد بما فيه الرواية)، قد نشأت - بشكلها الفنى الحديث - فى بدايات هذه القرن، لذا فقد ارتبطت بعوامل القومية، وعوامل التأثر بالثقافات الوافدة مع المستعمر لذلك فقد "كانت البدايات الأولى لبنيتها التعبيرية امتداداً بنيويا لمختلف

التعابير الأدبية السابقة، وخاصة الحكاية، والسير الشعبية، والوقائع التاريخية البطولية، والمقامات، دون أن يعنى ذلك أنها كانت تخلو من التأثر فى تشكيلها البنيوى، بالبنية الاجتماعية، والاقتصادية، والوطنية، والثقافية السائدة التى نشأت منها وعنها» (٨).

ولعل ميل القصة فى هذه الفترة إلى الأحداث العجيبة (الغرائبية) كان مرده إلى أن هذه الأحداث تتيح للقاص إستعراض مهارته اللغوية فى الوصف الآسر العجيب، وكذلك كان الميل إلى اختيار الأحداث الجسيمة المؤدية إلى تحول ما فى تاريخ الشعوب، مرتبطا بالرغبة فى استخدام اللغة الخطابية، مما يتسق مع ما ذكرناه سلفا عن تزاوج السرد العربى الوليد مع الروح القومية.

كان هذا موجودا فى قصص هذه الفترة على الرغم من إيمان كتاب القصة بأن القصة القصيرة - فنيا - لابد لها من وحدة انطباع، بديلا عن الوحدة العضوية فى النص الشعرى، وكذلك إيمانهم بأن القصة القصيرة فى الأساس "تعبير عن حالات النفس البشرية والأحاسيس التى تضطرب فى نفس الإنسان، وتبدو كأنها حدث عادى يحدث لكل إنسان" (٩)، وعلى الرغم من تأكيد عباس خضر على "عادية الحدث" إلا أن اللافت للنظر أن قصاصى هذه الفترة (ما قبل الحرب العالمية الثانية)

كانوا لا يميلون إلى الحدث العادى، تأكيدا على اعتبار استمالة المتلقى. وحتى لو كان الحدث عادياً فإنه يظل دائما محاطاً بأنواع من الوصف، وطرق السرد توحى بغرائبيته.

يضاف إلى ذلك، أو ينبع منه، أن الحدث - فى هذه الفترة - كان يتسم بمحاكاة (أو الإيهام بمحاكاة) الواقع، وذلك ما نراه كثيرا فى تأكيد الكتاب أن أحداث القصة قد وردت إليهم فى رسالة، أو أنهم رأوها بأنفسهم، أو أن يوردوا تاريخا فى القصة مشيرين إلى أنه هو نفسه تاريخ وقوعها [(١٠)]. هذا الإيهام الذى ينتج عن رغبة تأكيد واقعية أحداث القصة (على كونها غرائبية) يستتبع - كذلك - محاكاة الواقع الخارجى، ومحاولة تحليل أفعال الشخصيات من وجهة نظر المجتمع، الذى يعتبر الكاتب نفسه قائماً بحق الدفاع عن قيمه. كما يؤدى ذلك، من ناحية أخرى، إلى وجود فجوة بين الكاتب والمتلقى، أو على الأقل، إحساس ما بتعالى هذا الكاتب على مدركات المتلقى. الأقل ثقافة - افتراضا -. وهذا ما أدى فى نظرنا إلى بعد القصة القصيرة فى ذلك الوقت عن شكلها النفسى، مقتربة من شكل اجتماعى يحاول أن يتوافق مع قيم المجتمع الذى تنتج عنه، وإليه. ومرد ذلك أنه "فى الماضى كانت علاقة الأدب والمجتمع تدرس بمعنى خاطئ للانعكاس. الانعكاس كان مفهوما على أنه صورة المجتمع داخل الأدب" [(١١)]. وهذا ما

يوضح لنا أسباب انحسار أنواع الحدث، وتراكبها في أفق معين محكوم بعلاقة هذا النص بالمجتمع. ومن الطبيعي أيضاً أن يكون الحدث ببنيته الداخلية متفقا مع هذه القيم.

سمات البنية الحدثية التقليدية:

ونعني بالبنية الحدثية - هنا - تتابع الأحداث في القصة على نحو خاص، يكون السمة الأساسية، أو العمود الفقري للقصة.

وتعتمد البنية الحدثية التقليدية - أساسا - على الحبكة (Plot)، وهي التي تعتمد بدورها على البناء الثلاثي الأرسطي للدراما. ولعل الواجبات التي فرضها أرسطو على منشئ القصة، لها كبير الأثر في بدايات القصة القصيرة.

إن أرسطو قد وضع قوانينه الصارمة لتنظيم الحوافز داخل القصة، وأيا كانت الأسماء التي أطلقت على هذه القوانين، فإنها ستظل في النهاية تنظيما قاعديا لخط التصاعد السردي، حيث يوجد دائما في كل تراجيديا عقدة وحل.. وأعني بالعقدة ما يكون من البدء إلى ذلك الجزء الذي يحدث منه التحول إلى سعادة أو شقاء، وبالحل ما يكون من بدء التحول إلى النهاية» [١٢] نحن - إذن - أمام تلك المنظومة الحدثية التي تمتد بطول القصة وتمثل محورها الأساسي، وهي منظومة مقسمة تقسيما محددا يرى أرسطو أنه لا يجب الحيدة عنه.

على أن بعض النقاد المتأخرين قد أكدوا هذا التقسيم أخذاً بمبدأ ثلاثية الواحدات، فعممه بعضهم حين عرف القصة بأنها "لابد أن تتضمن حبكة، أى تحتوى على بعض الأحداث المتسلسلة المترابطة.. الحدث عبارة عن وحدة تركيبية يمكن تلخيصها فى جملة واحدة بسيطة" (١٣)، على الرغم من أن أرسطو قد رأى معنى يقترب من مفهوم الوحدة العضوية عندما قال : "يجب فى القصة أن تحاكى عملا واحدا، وأن يكون هذا العمل الواحد تاما، وأن تنظيم أجزاء الأفعال بحيث لو غير جزء ما، أو نزع لانفرط الكل واضطرب" (١٤)، إنه يؤكد أن حبكته الثلاثية يجب أن تترابط تماما، فتبدو وكأنها تسرد فعلا واحدا له صفة التمام، وهو ما يشير إليه فى موضع آخر (١٥)

فى هذا التركيب الثلاثى من تمهيد ثم عقدة ثم حل، ما يماثل "بناء المسرحية الكلاسيكية بأجزائها الثلاثة: تمهيد، عقدة، نهاية، وهو ما كان يسمى بالبناء الهرمى، حيث تقابل قمة الهرم ذروة الحبكة الدرامية، أو العقدة التى يتشابك فيها الصراع داخل الأحداث" (١٦)، ووظيفة التمهيد هى خلق الجو المحيط بأحداث القصة وأبطالها بما يمهد للقارئ الدخول فى أتون الصراع الذى يشتد فى العقدة التى يجب أن تستولى على جزء كبير من العمل، ثم تنفرج - بشكل أو بآخر - إلى التمهيد المؤدى للنهاية. وهذا التصور هو ما نرى أن كثيرا من

كتاب القصة - فى العالم وفى أوقات متعددة - قد تبنوه وساروا على نهجه بصور مختلفة.

ولهذه الحبكة سمات يجب أن يحققها فيها الكاتب. ومنها:

أ - وجوب اختيار الحوادث المتسلسلة داخل بنية الحبكة:

وهو اختيار له قواعده الجمالية التى تعتمد على تناسق عناصر هذه الحبكة، بحيث يتم استيفاء كل ما يمكن من عناصر شكلية وموضوعية. وفى هذا الصدد يكون للتمهيد دوره الأساسى، ومساحته التى لا يجب الاستهانة بها. وهذا ما نراه متحققا بالفعل فى قصص ما قبل الحرب العالمية الثانية فى مصر، فالقاص "يمهد لأحداثه تمهيدا منفصلا مسبقا على الحدث الرئيس، ويقيم أحداثه فى القصة على علاقات وشخصيات كثيرة متشابكة ومتداخلة، حتى أن القصة القصيرة كانت أقرب ما تكون إلى مشروعات روائية ملخصة" (١٧)، مما قد يجعل التمهيد فى بعض الأحيان حبيس شكل آخر، أو جنس أدبى آخر كالوصف الخالص، أو الشعر مدخلا إلى جو القصة. وهو ما نراه، أحيانا، فى صورة الإصرار على وصف البطل أو البطلة وصفا شكليا تفصيليا، فى أغلب الأحيان، حتى لو كان هذا الوصف لا يؤدى أى دور على مدار النص القصصى.

ويعنى الاختيار - كذلك - انتقاء الأحداث، وهو ما أشار إليه أرسطو بأنه "ينبغى ألا يكون نظم الحوادث كما فى التاريخ.. فستقصى الحوادث التى وقعت فى هذا الزمن لفرد أو جماعة، والتى لا ترتبط بعضها ببعض إلا ارتباطا عارضا" (١٨)، وهو ما أكده "موباسان" من وجود الاختيار عند كتابة قصة، لأن كتابة كل الحوادث التى تقع لبطل واحد فى يوم واحد قد تستلزم مجلدا كاملا". (١٩)، ذلك أن بعض الأحداث قد تقع متعاقبة، لكنها غير متحدة الغاية، ونقلها كما هى - فى رأيهما - يطيل القصة من غير مسوغ، كما أنه يشتت انتباه القارئ فى سير نحو ذروة الحبكة.

ب - وجوب تسلسل الأحداث فى الحبكة:

والحبكة هى صنو التسلسل المتتابع لأحداث القص، هذا التسلسل الذى يجب أن يكون تسلسلا أخاذا يستولى على لب القارئ كما يرى عبد الحميد جوده السحار (٢٠)، وهوما أكده أرسطوعند إشارته لوجوب كون القصة متتابعة فى انتظام لايجب الجور عليه بالضرورة.

إن هذا التسلسل ناتج - بالتأكيد - عن عنصر الاختيار السابق، أو قل إنه يقع فى ترتيب الفعل تاليا له فى التنفيذ، ذلك لأنه تنظيم لأحداث قد تم اختيارها بالفعل.

وقد كان التسلسل فى قصص ما قبل الحرب العالمية

الثانيـة "تجسيما أسلوبيا للمؤالفـة بين خط الحكاية، والأدب السـردى التراثى عامة، من ناحـية، ونمط التعاقب الحدثى المتكرر فى الروايات الكلاسيكية الغـربية من نـاحيـة أخرى " (٢١) فى تحقيق أكيـد للتفـاعل، الذى أشـرنا إليـه من قـبل، بين تراث القاص، وما وفد عليه من آثار.

جـ الإيهام بواقعية القصة:

يأتى الإيهـام بواقعـية القـصة وأحـداثها المتـتابعـة سمـة رئيسـة - كـما أشـرنا من قبل - فـى القـصة، علـى أن الإيهـام الذى نقصده هنا هو ذلك الذى ينتج عن السـمتين السابقتين، فاختيار وقائع بعـينها ثم سردها علـى نحو مخصـوص هو ما يوهم بواقعية هذه الوقائع - وليس فـقط التأكيد علـى رؤيتها - وهذا المعنى هو مـا يـشير إلـيـه أرسطو فى فـرائضـه التى فرضها علـى الكاتب بقوله: "وينبغى أن يوثـر الشاعر استعمال المستحيل المعقـول علـى استعمـال الممكن غير المعـقول (٢٢)"، فـترتيب الحـوافز داخـل بنيتـها ترتـيبـا منطقيـا، تبـعا لقـانون السـبب والنتـيـجـة، هو الأسـاس فى الإيحـاء بواقـعـيـة هذه المنظومـة السردية، ومـعـقوليـتهـا، حـتى لو كـانت عناصـرها الصغرى غير ممكنة الحدوث.

ويخلط البـعض بين الواقـعيـة والإيهـام بالواقـعيـة، وعلـى سبـيل المثال فإن موباسـان فـى مقدمـته لرواية Pierre et Jean

يرى أن الواقعية فى القصة هى أن تنجح فى الإيهام بالواقع، ولا يأتى ذلك إلا بالتتبع المنطقى الطبيعى للأحداث. وليس نقل الأحداث كما هى » (٢٣) . والفارق أن الإيهام بالواقع ينتج عن منطقية ترتيب الوقائع، مما سيوحى فى النهاية بمنطقية الحلول والنهايات، فتكتمل بذلك البنية المنطقية للحبكة. وأن الواقعية هى سرد الوقائع من وجهة نظر السارد، وهى وجهة نظر قد تنتفى فيها صفة المنطقية أحيانا.

التجريب فى الحدث فى قصة «يوسف الشارونى»

بعد هذا العرض السريع لسمات الحدث، وسمات البنية الحدثية فى قصة ما قبل الحرب العالمية الثانية فى مصر، نكون بذلك قد حاولنا مناقشة النموذج الإرشادى الذى كان سائدا عندما بدأ "يوسف الشارونى" تجربته القصصية، وبالتالى يمكن لنا أن نفهم تجاربه على نفس العنصر (الحدث) بشكل أوضح، وهو ما سوف ننتقل إليه الآن.

أولا: الحدث المألوف:

علمنا فيما سلف أن للحدث سمات عند كتاب القصة التقليديين، وأن من سمات الأحداث أن تكون غريبة بالقدر الذى يسمح للمتلقى بأن يخرج من حيز حياته اليومية المعاشة، ليقابل النص القصصى اندهاش، يخلب لبه، ويجبره على متابعة القصة وهذه هى السمة التى تمنح الحدث "قابليته للقص".

أضف إلى ذلك أن الأحداث التى نتعودها ونألفها، تصبح كالمجاز المألوف يجرى مجرى الحقيقة، ذلك لأن الألفة تطفئ وهج الأشياء، إلا أن الشارونى "لدية القدرة على أن يفجر القابلية للقص فى الأشياء المألوفة المنطفئة، وربما كان هذا

فـى ذاته يمثل تطـورا فنيـا أسـاسـيـا فـى تاريخ القـصـص المحلـى والعالمـى» [٢٤]. علـى أن استخدام الشـارونى لهذه الأحداث يمثل استثـمارا لكم مـهـمـل، لا يحاول كـتاب القـصـة التقليـدية استعـمالـه - وهـو عنصر يثرى كتابة القصة - كما أنه تعـبير عـن رؤية شـاملـة للواقع المحـيط، بكـافـة جـوانبـه، رؤية تحـاول اقتطاع شرائح حقيقية معبرة عن هذا الواقع بكل ما فيه من أشياء قد نألفها لوجودها بجوارنا، إلا أنها دالة، وتتفجر دلالتها عند تجاورها مع عناصر أخرى من هذا الواقع ذاته.

ونستطيع أن نقـول إن الشـارونـى يكسـب هـذا الحدث المألوف طاقة قصصية، من خلال إدخاله فـى منظومة القصة نفسـها، ففـى قصة "المعدم الثامن" يكون الحدث الرئيس فـى القصة هو موعد محجوب مع حسنية، وهو موعد غرامى، لكن هذا الحدث يقع فى اليوم التالى لسـماع محجوب (وهو حـاجب محكمة) حكم إعدام على شـاب ضبط مع زوجة رجل حـاول الدفاع عن شرفه، فـقتله الشاب، مما يجعل الربـط بين هذا الحدث، والحدث الرئيسى أمـراً طبيعـيـاً "فبـالأمس، ولسابع مـرة فى هذا العام يسمع حكم الإعدام، ولم يكن حـكم الإعدام يعنى لديه سـوى بضـعـة كلمـات يقـولها الـقاضى، لـولا أنه اتضح له بالأمس فـقـط، أنه يمكـن أن يكون هو ذلك الشـخص المحكوم عليـه بالإعدام، ولا يزال يمكنه أن يكون المعـدم الثامن" [٢٥] هذا الربط

- إذن - هو الذى منح عنوان القصة مشروعيته، وهو ما يجعل الحدث الذى كان مألوفا- بالنسبة للبطل وللقارئ على السواء - حدثا مؤثرا، بل محوريا على مدار القصة، بل ومنذ بدايتها، حيث تنعكس حالة القلق التى تغشى محجوب على رغبته العدائية تجاه النمل فى حوش منزله، كما تنعكس عليه طوال القصة، ظاهرة فى رغبته فى الرجوع بسرعة إلى المنزل ليحاول قتل النمل بالماء الساخن، حتى لو أدى ذلك إنهاء ذلك إلى اللقاء مع "حسنية" بسرعة، وهو اللقاء الذى كان يرتب له منذ فترة طويلة (٢٦).

وهناك سؤال يطرح نفسه بقوة حول ألفة الحدث، وإلى من تنسب؟ بمعنى أن الحدث يكون مألوفا بالنسبة للكاتب أم للمتلقى أو البطل؟

ففى قصة "سرقة بالطابق السادس" نجد أن حادث السرقة يبدو مألوفا بالنسبة للمتلقى الذى تعود أن يقرأ فى صفحات الحوادث بالجرائد الكثير عن سرقات مختلفة النوعيات. ولعل هذه الألفة هى التى جعلته لا يحدد زمن السرقة، أو نوعيتها بدقة، بل حاول تعميمها قدر إمكانه، فأشار إلى أنه قد "سطا لص أو لصوص، فى صباح أحد الآحاد على غرفة سيد أفندى عامر" (٢٧)

يضاف إلى ذلك أن الحدث - مفردا - قد يكتسب نوعا من

الألفة بالنسبة للكاتب، من حيث هو كاتب، ومن حيث استخدام هذا الحدث كحدث قصصي، ولكن ما يمكن أن نعده تجريبيا داخل هذه الألفة هو كون هذه السرقة هي المحور الأساسي في القصة، على الرغم من ألفتها الشديدة. فالحدث من ناحية - إذن - مألوف، ومن ناحية أخرى ليس من المألوف استخدامه في القصة بشكل محوري، هذا الشكل المحوري الذي ينتج عن عدم ألفة البطل (سيد أفندي عامر) لحدث مثل هذا. فهو الرجل المنعزل عن المجتمع، المتقوقع في ذاته، والذي تعد هذه السرقة - بالنسبة إليه - انتهاكا صريحا لهذه العزلة التي يعيشها مختارا، لكنه - بدافع من رغبته في الدفاع عن هذه العزلة - ينخرط في علاقة جديدة مع هذه المجتمع الذي يحيط به، وكأنه صدم بهذا الانتهاك لعزلته فقرر أن ينهيها تماما حتى لا تنتهك مرة أخرى، أو كأنه أراد أن ينتهك - هو الآخر - هذا المجتمع. وبالإضافة إلى هذا فإن روح العطف التي أبداها المجتمع/ المتعاون في الظاهر، والخائف على نفسه من تكرار نفس الحادث مع أفراده في الباطن - نحو سيد أفندي عامر، كانت من أهم أسباب كسره لحدة العزلة مختارا لذلك.

هذا الحدث (السرقة) كان بالفعل حدثا مألوفا بالنسبة للمتلقي، وللكاتب (بحدود) إلا أنه كان حدثا غير مألوف بالنسبة إلى البطل. فقد نتج عنه تغير جوهري في حياته،

والأحداث المألوفة (اليومية والمعاشة) من طبيعتها ألا تحدث تغييرا جوهريا وقد نتج هذا التغيير عن التوابع التى تلت هذا الحدث، من تقارب بين البطل وجيرانه، وزملائه، وفى طبيعة تعامله مع المؤسسات الرسمية التى كان يخشاها دائما، مثل مدير المدرسة، وقسم البوليس، وكذلك فى حياته العاطفية التى انحصرت فى محبوبته القديمة التى تعبد لها طوال حياته، إلى أن تعرف على جارته الأجنبية إثر هذا الحدث، وبدت هناك بوادر علاقة، على الرغم من أنها فشلت قبل أن تبدأ، فقد نقلته إلى مجال آخر من العلاقات الحسية، فى مقابلة علاقته الفاشلة أساسا والتى اتخدت سمت العلاقة الصوفية.

إن فاعلية الحدث المألوف هنا تنبع من ما ينتج عن هذا الحدث، كما تنبع من طبيعة الشخصية التى وقع فى مجالها الحيوى فغيرته وأثرت فيه، فصار بالنسبة إليها حدثا غير مألوف.

ونسبية الألفة للحدث، هى ما تؤدى دورا مهما فى إضفاء حيوية ما على قصص الشارونى، غير أن ما يميز هذه القصص، استخدامه لهذه الألفة فى تفجير قصصية الحدث إن جاز هذا التعبير لدى المتلقى الذى سيهتم - على نحو ما - بالتدقيق فى الأحداث المألوفة بالنسبة له، والمشابهة للحدث

الذى يتابعه فى القصة، وهو ما يهدف إليه الشارونى: خلق علاقة أكثر حميمية بين متلقيه، ومجتمعه، يكون الوسيط الأساسى فيها نصوصه القصصية.

كيف يستغل الشارونى الحدث المألوف فى قصصه:-

يعد استخدام الشارونى للحدث المألوف فى قصصه تأكيداً منه على جماعية القيم التى يناقش وجودها فى قصصه، هذه القيم التى صارت معتادة، بسيرورتها فى المجموع، وهو ما يؤكده فى إحدى قصصه صراحة عندما يقول على لسان الفرد "أنا البطل المسحوق فى القرن العشرين. فى القرن التاسع عشر سحق الفرد المجموع. فى القرن العشرين سحق المجموع الفرد"(٢٨)، إن هذه هى الفكرة الخطاب الأساسى الذى ينطلق منه استخدام "يوسف الشارونى" لمثل هذه الأحداث، وهنا يمكن أن نحاول النظر إلى كيفية استخدامه لها، بالكيفية التى تصير معها الألفة ملمحا تجريبيا يحاول أن يسبر أعماقا لم تكشف من قبل.

الملاحظ أن "يوسف الشارونى" لايقدم هذه الأحداث المألوفة مفردة، وعلى الرغم من محوريتها وجوهريتها فى قصصه ، إلا أنها تبقى كالكلمة المفردة داخل بناء لغوى، لاتكتسب أهميتها الدلالية إلا من خلال تجاورها مع مفردات حدثية أخرى، الأمر الذى يجعل النظر إلى أهمية الحدث ينبع من النظر إلى

البنية الحدثية، ككل متكامل.

إن ما يجب النظر إليه - إذن - هو كيفية الاستخدام، التى سوف تنقسم عدة أقسام تنبع من أشكال التجاور التى يظهر فيها الحدث المألوف، وتبعا لما أشرنا إليه من قبل فى معرض حديثنا عن تكنيكات استخدام الأحداث.

أ - الحدث المألوف يكون ثنائية مع آخر:

يمنح كل من المنظومة الحدثية، وتصاعد الخط السردى، الحدث المألوف - الذى يمثل أساسا جوهريا فى قصة ما - طاقاته التى تتفجر فتسبغ عليه صلاحية كونه الأساس المحورى للقصة.

وكما رأينا فى "المعدم الثامن" فإن تجاور الحدث المألوف (الموعد الغرامى) مع حدث آخر مألوف أيضاً بالنسبة للبطل، لأنه يمثل إحدى دعائم عمله بوصفه حاجبا فى محكمة، هذا الحدث هو (سماعه لحكم بالإعدام)، هذا التجاور هو الذى منح - بالفعل - سمات المحورية للحدث الرئيس، مما سمح للقاص - خلال تنظيمه للحوافز السردية - أن يكشف عن سمات خفية فى كل من الحدث الرئيس، ونفسية شخصيته.

هذه السمة هى نفسها التى نجدها فى قصص أخرى مثل (قرار التعيين)، حيث يتجاور حدثان مألوفان (بالنسبة إلى كل من القاص والمتلقى)، وهما: إصدار قرار التعيين لحسن أبو الليل،

ووفاته.

لا شك أن تجاور هذين الحدثين المألوفين - التعيين الرامز لبداية الحياة المنتجة، والموت المشير لنهايتها - قد فجر فى القصة مفارقتها، مما منحها بعداً إنسانيا شديد الثراء، خاصة إذا لاحظنا الأثر النهائى على (المروى عنه) شحاته عبد المتعال ليصل فى النهاية إلى حالة من التوازن النفسى، دفعته التصالح مع عالمه.(٢٩)

يضاف إلى ذلك - أو ينبع منه - أن هذه الألفة بالنسبة للحدثين، قد فقدت الكثير من سماتها عن طريق هذا التجاور، مما يجعلنا نصل فى النهاية إلى مقولة أساسية لهذه القصة، مفادها أنه إذا كان تعيين أحد الشباب مألوفا، وفى نفس الوقت إذا كان موته مألوفا ، فإن موته فى نفس يوم تعيينه يصبح شيئا غريبا مفارقا، داعيا إلى التصالح، إذا لاحظنا سعيه المتواصل للحصول على هذا التعيين.

غير أن التغيير الأساسى الذى قام به "يوسف الشارونى"، فى مثل هذه القصة، هو نقل مجال فعل الحدث من البطل (أو الشخصية التى تكون فى الأساس مجالا لهذا الحدث) إلى مروى عنه آخر. فالبطل (حسن) قد مات منذ أول فقرة، وبالتالى سيصبح البطل (من حيث الوجود الفعلى فى القصة) هو شحاته عبد المتعال، المتوحد بالتالى مع المتلقى.

والمتابع للأحداث التى يمر بها حسن، من خارجها، وإن اشترك فى جزء منها، مما سيعطى لنا مبررات تقصى هذا الحدث بتفصيلاته الصغرى.

هكذا يصنع الحدث المألوف ثنائية جدلية مع حدث آخر فى القصة، الأمر الذى يبعث فى القصة روحاً متألقة، تثرى عن طريق هذه الثنائية، وربما تذهب فى طريق آخر يضاد هذه الألفة.

ب - الحدث المألوف الرئيس نقطة انطلاق القصة:

الشكل الثانى من أشكال استخدام الشارونى للأحداث المألوفة، هو وضعه هذا الحدث فى بداية القصة، ليكون نقطة أنطلاق لها. وكون هذا الحدث نقطة انطلاق للقصة لا يمنحه ميزات على المستوى الشكلى فقط، بل إننا نستطيع الجزم بأن وجود مثل هذا الحدث فى بدايات قصص الشارونى التى تستخدمه، يجعل القصة تنبنى على أساس من هذا الحدث وسماته، إنه يقع فى بداية المنظومة الحدثية فيفتتحها، وتنتج عنه.

ما يهمنا الآن أن هذا الحدث، بسمته المألوفة، يسهم فى تفجير طاقات الأبطال النفسية، كما فى (سرقة بالطابق السادس) حيث تتوارى ألفة الحدث ليحل محلها غرابته - بالنسبة إلى البطل - فيتحرك البطل، نفسيا، عن منطقة

سكونه، وينفتح الباب - بالتالى - أمام عالم جديد ليدخل إليه البطل ، هو العالم المحيط به، والذى كان يتورع عن الدخول إليه قبل حلول هذا الحدث.

(سيد أفندى عامر) تلك الشخصية الساكنة، المليئة بالسكون والاستكانة، والتى يكفى أن يحدث لها أى شىء، كى يتزعزع ذلك السكون الزائف، حتى لو كان هذا الشىء مألوفا جدا.. إن هذا السكون (الزائف) يجعل ما قبل السرقة متضائل الأهمية بالنسبة إلى ما بعدها، خاصة إذا قارنا هذه القصة بقصة أخرى تستخدم الحافز الأساسى نفسه، ولكن بشكل مختلف، وهى قصة (سرقة أبلة بهية)، فالفارق بين القصتين هو نفسه الفارق بين الشخصيتين، وهو فارق يتضح فى أهمية تفاصيل حياة أبلة بهية قبل سرقتها، تلك الحياة الزاخرة بالحركة على الرغم من تشابه الشخصيتين مهنيا (فكلاهما معلم)، وهذا الفارق يلعب دورا مهما فى التركيز على التفاصيل والأحداث واختيارها.

فعلى حين تبدأ (سرقة فى الطابق السادس) بحادث السرقة مباشرة، وبصورة غامضة، أو توحى بالغموض: "سطا لص أو لصوص فى صباح أحد الآحاد على غرفة سيد أفندى عامر» (٣٠)، وبشكل يوحى بعدم أهمية المسروقات، والشك فى المحيطين، ونفى هذا الشك، ثم الرجوع بهذه التساؤلات نحو

الماضى لمراجعة تفاصيل حياة أبله بهية الزاخرة. [٣١]، وهو ما يمكن أن ننظر فيه لفعل الحدث المألوف، عندما كان نقطة إنطلاق للقصة، سواء للماضى (سرقة أبلة بهية)، أو للحاضر فى (سرقة بالطابق السادس).

جـ - الحدث المألوف مشرحا:

يبرع "يوسف الشارونى" فى استخدام الأحداث المألوفة أساسا لبناء قصصه، وهو ما مثلنا عليه سابقا، غير أنه - وفى إطار هذا الاستخدام - يحاول أن ينفذ إلى أعماق هذه الأحداث، فقصص يوسف الشارونى تتيح لنا "الفرصة كى ننتزع أنفسنا خارج عالمنا اليومى، ونهتم بمواقف واقعية تشبه الحوادث التى تطالعنا بها الجرائد، وإذا كانت هذه القصص لم تتعد المواقف العادية، فإن الذى أضفى عليها طابعها الجذاب هو فن المؤلف ذاته" [٣٢] هذا الفن هو ماسبر أعماق تلك الأحداث عن طريق ما يمكن أن نطلق عليه تحليل الحدث إلى عناصره الصغرى، هذا التحليل الذى يتيح للقارئ الوقوف على أبعاد الحدث، مما يجعله يلم بكل جوانب الحالة القصصية المحيطة به من ناحية، ومن ناحية أخرى يعطى للقاص فسحة لكى يعمل فنه فى إرساء أسس رسالته التى يحملها على قصته، ولكى يسرد اللحظة بكل تفصيلاتها، مما يمنحها ثراء لا تكتسبه إلا بهذه الطريقة.

ويعد تفتيت الحدث (تشريحه، وتحليله) من أهم تكنيكات الاتجاهات التجديدية فى القصة القصيرة، متأثرة فى ذلك بطبيعة العصر العلمية، حسب د/ مراد مبروك، الذى يستشهد - فى هذا الصدد - بمقولات ليوسف الشارونى، ورغم ذلك لا يرد الظاهرة إلى أصلها لدى الشارونى، مكتفيا برصد مظاهرها فى جيل الستينيات [٣٣]، وهو الأمر الذى يحدونا إلى الاستشهاد بقصص للشارونى - هاهنا - كتبها فى أواخر الأربعينيات، ويستخدم فيها التكنيك ذاته.

ومن هذه القصص "مصرع عباس الحلو" و"زيطة صانع العاهات"، فعلى الرغم من أن هاتين القصتين تقتطعان الحافز الأساسى لهما، هى الوقوف المتأنى أمام حدث قد يعد هامشيا فى الرواية، ومحاولة تحليله لسبر أغواره أو إنمائه، عن طريق ما يشبه شكل المروحة [٣٤]، حيث يحتل الحدث فى الواقع/ الرواية حيزا ضيقا، ثم عن طريق هذا الإنماء/ التحليل/ التشريح يحتل قصة قصيرة كاملة.

تعالج القصتان حدثين متشابهين، الأول هو موت عباس الحلو مقتولا بأيدى جنود الحلفاء، المجتمعين بحانة فى وسط القاهرة، احتفالا بنصرهم فى الحرب العالمية الثانية، أما الحدث الثانى، فهو موت زيطة فى السجن، بعد أن قبض عليه متلبسا بسرقة المقابر.

وعن طريق التحليل، واستخدامه آلية سردية، يبدأ الشارونى فى الخروج بالحدث عن ألفته، بل إنه يبتعد إلى مدى أبعد، فيخرج بهذا الحدث عن الدائرة الهامشية التى وضعه فيها نجيب محفوظ عند استخدامه له فى الرواية، ولكن دون الخروج عن هدفه الأساسى، وهو ترسيم شخصيات مأزومة تتمحور أزمتها فى هذا الحدث الذى يبدو مألوفا. فـ "العالم المتراكم الذى يصنع بتراكمه مجد زيطة الوضيع، أو مأساة عباس التى لا تستحق البكاء، هو مجال آهتمام الفنان، فالصورة البانورامية الواسعة للأشياء والأحداث والعلاقات والمشاعر التى يتكون منها هذا العالم، هى أول ما يرسمه الفنان فى القصتين، ولكنه لا يبدأ برسم العالم هروبا من رسم الشخصية، فالشخصية الرئيسة، زيطة أو عباس، هى المحور الوحيد لكل هذه العناصر المتراكمة" (٣٥) .. إن كون مجد (زيطة) وضيعا، أو مأساة (عباس) لا تستحق البكاء، هو المبدأ الأساسى فى النص السردى، يجعل ترسيم العالم المحيط يتم بشكل يتناسب مع هذا المبدأ تناسبا عكسيا.

نحن إذا بصدد حالة من حالات الإحالة المعكوسة على الواقع، وهى إحالة لا يمكن ملاحظتها إلا بملاحظة تراكب العناصر الصغرى المكونة لكل من العالمين الواقعى والسردى (٣٦)

وبغض النظر عن منح هذين النصين صفة القصة أو لا - وهى القضية التى أثارت جدلا كبيرا، وسوف نعود إليها عند الحديث عن التناص - فإن تقنية التحليل هى التى أثارت هذه الإشكالية باعتبارها التقنية التى استأثرت بالقصتين على حساب تقنيات أخرى.، ومن ناحية أخرى، فقد ساعدت على منح هذا الحدث المألوف سمة العمق الشديد، عن طريق ربطه بما يحدث حوله فى العالم، وكان هذا التحليل - على حد تعبير "يوسف الشارونى" - "تعبيرا فنيا عن مدى الوحدة التى تربط العالم" (٣٧)

ويبدو التحليل هنا مواكبا لفكرة انتزاع شخصية من رواية أخرى، حيث يظهر الأمر كأنه تكبير لحجم الدور، الذى تؤديه هذه الشخصية فى الرواية - وهو نفس ما يحدث لزيطة - بما يستتبع ذلك من التركيز على الخيوط المتشابكة من العلاقات، وإظهارها بصورة واضحة، وهى التى كانت تعد هامشية فى الرواية.

وأهم هذه العلاقات ما يظهر مرتبطا ارتباطا عضويا بما يحدث فى العالم، ومن ذلك أن الصحف تنشر فى الصباح أخبارا عن مولد أطفال مشوهين، فى نفس اليوم الذى يبدأ (زيطة) فيه مشروعه لتشويه المتسولين، وهو التجاور الذى يوضح مدى لاإنسانية الحضارة الحديثة، فى مقابل إنسانية

(زبطة) المفـرطة! حـيث إنه - بتشـويهـه لهـؤلاء المتسـولين - "يهـبـهم حـقـهـم فى الحـيـاة، ومـا يبـرر لهم اصـطناع صناعتهم"(٣٨). ومن ناحية أخرى، إذا كان التشوية (الحضارى) لا يفرق بين الأفـراد، ويضع نفسـه هدفا فى حـد ذاته، فإن (زبطة) يرى فى هذا التـشـوية جـمـالا من نوع فـريـد، لأنه "لا يفـهم التشـويه مجـرد معنى جـمالى فى الجـامد أو الميت، بل مـعنى نابض حـى، سيأتيه من أجله المجهولون والمخفقون" (٣٩).

هذه العنـاصـر هى التـى تجـعل من الحـكم النهـائى بإدانة العصر شيئا منطقيا، لم يكن من الممكن الوصول إليه، إلا عن طريق تحليل جرائمـه، وهى إدانة شاملة لا تستـثنى أحدا، على الرغم من محاولـة الإحصاء الدقيق للمتـهمين، "لا شك أنكم ستعلمـون مقدار الصعوبة التى واجهـتنا حين تدركون أن عدد المتهمـين قد كان من الكثرة بحـيث امتد فشمل، عـلـى سبيل الاحتياط، العصر بأسره" (٤٠).

ويسـتخـدم "يوسف الشارونى" الحـواس الخمس، بوصـفهـا أسلوبا مساعدا فى تلمس المكان المحيط بالحدث، ووسيلة تجعل من تحليل هذا الحـدث إلى عناصـره الأوليـة أمـرا مقـبـولا، بل لا يمكن الاستـغناء عنه، وذلك هو ما يدعوه د/ أحـمد درويش بـ "الالتـقاط السـمعى" و"الالتقـاط البـصرى". حـيث يوضح أن كسر حاجز الألفة فى المشـهد العادى يتم عن طريق "الاقتراب

الشديد أو الابتعاد الشديد، فتتجسد فى الحالتين رؤى قد لا تلتفت إليها أنفاس الحياة اليومية، مع أنها جزء منها» (٤١)، غير أن هذا الالتقاط المقصور على حاستين، فى بعض قصص الشارونى، قد يمتد إلى باقى الحواس فى قصص أخرى له.

ومن ذلك ما نراه فى قصة (الطريق)، حيث الحدث المألوف هو وجود (محمد أفندى عجور)، و (الأستاذ قدرى) فى ميدان العتبة بالقاهرة، فى صبيحة يوم جمعة، بلا وجود أى رابط بينهما، سوى أن كلا منهما غارق فى التفكير فى مشكلة ما خاصة به، لكن "يوسف الشارونى" يبرع فى تحليل هذا الحدث معتمدا على العناصر التى يستقبلها كل من الشخصين أثناء التمشية، والتفكير فى هذا المشكلة الخاصة، وعلى كيفية استقبال كل منهما لهذه العناصر، على اعتبار اختلاف النمط الثقافى والفكرى لكل منهما، فأحدهما يدرس الطب (قدرى)، والآخر موظف حكومى بسيط (عجور أفندى)

وينطلق الشارونى من الالتقاط البصرى، ليصل - فى النهاية - إلى تشغيل الحواس كلها، ولنر فى الفقرة الطويلة القادمة خير مثال على ذلك يقول:

"انطلق يسير متظاهرا بقراءة واجهات المحال، ومراقبة وجود العابرين.. فهناك عمامة، وهناك طربوش، وهذه عربة، وتلك دراجة.. وهذا عابس وذا باسم، وهذه لحية، وذلك شارب، وثمة

مقهى، وثمة مطعم، ودكان صابون ومخزن خشب، ومحل أقمشة، فأغذية، فساعات، فجبن وزيت، وزيتون، فرائحة تفاح، فرائحة خبز، فصوت سوط، فأرض الطريق، فطرف البنطلون، فوجهان، فوجوه، فوجوه، فوجوه، فوجه عجوز أفندى- بدون أن يعرف اسمه طبعا - بظهره المحنى قليلا، ولحيته البيضاءالنامية قليلا،و وخطواته المسرعة كثيرا، وكانت هذه هى اللحظة نفسها التى اكتشف فيها سبب قرفه» (٤٢)

ونلاحظ - مع الاعتذار عن طول الاستشهاد - أن الفقرة كونت كلا عضويا، انطلق الشارونى فيه - منذ البداية - معتمدا على حالة الأستاذ (قدرى) النفسية السيئة، ومحاولته للهروب من هذه الحالة، عن طريق متابعة ما يحدث حوله وهو سائر فى الطريق، متابعة اعتمدت، أساسا، على حاسة البصر التى يستخدمها إراديا، حين يقرر متابعة واجهات المحال، ثم تتحول -لا إراديا - إلى متابعة بالأذن (صوت سوط)، والأنف (رائحة خبز، ورائحة تفاح) فى تراكم يبطئ أحيانا عند استخدامه (الواو) فى العطف، ويسرع أحيانا أخرى عن استخدامه (الفاء) لكنه فى الحالين تراكم شديد الثراء بالعناصر المحيطة، شديد الكثافة، فى إسقاط لكثافة أحاسيس الشخصية الداخلية على الواقع المحيط بها.

وعلى الرغم من محاولة الأستاذ (قدرى) للذوبان داخل

خضم هذه المدركات، فإن تركيب الفقرة يوضح مدى اغترابه عنها، ومروره عليها سريعا، غير أنه فى متابعته لوجوده السائرين يكون غير مدقق فيها، حتى يقع بصره على وجه (عجور) أفندى . فيجد فيه حميمية ما، مما يجعله يرى ملامح وجهه بدقة، وكأنه رأى فيه عزاء ما لنفسه، وهو ما يتضح فى التطور اللاحق حين يقف الأستاذ (قدرى) ويعبر الطريق (فى تغيير واضح لخط سيرة، وخط سير تفكيره أيضا)، حيث يتخذ قرار يعتبر حلا لتلك المشكلة التى تسببت فى نزوله الشارع فى ذلك الوقت [٤٣]

هكذا ساعدت الحواس على تشريح الحدث المألوف، وربط ما ليس بمرتبط واقعيا، إلا فى عقل المؤلف، الأمر الذى ساعد على اكتمال المشهد القصصى المألوف العادى، وتفجير طاقاته القصصية.

د. الحدث المألوف متوازيا: -

يظهر تكنيك التوازى فى قصة "يوسف الشارونى" واحداً من أهم إنجازاته القصصية، التى تقوم بدور كبير فى مشروعه الإبداعى، هذا التوازى يعتمد على تجاور خطين سرديين فى القصة، وهو ما يدعوه "يحيى حقى" بالقصة ذات البعدين، حيث يصفها بأنها "درجة رفيعة فى فن القصة، حيث يكون للقصة الواحدة مظهران وعالمان، أحدهما معنوى باطنى،

والآخر خارجى مادى يعمل عمل الرمز » (٤٤)

والفارق بين ما دعوناه (تجاور حدثين) وبين (التوازى) ، هو أن التجاور نعنى به كون الخط الواصل بين الحدثين يمثل الخط السردى الأساسى فى القصة، ويمثل تصاعد الحبكة نحو ذروتها. أما فى الشكل الثانى (التوازى) فإن الحدثين يوجدان فى خطين منفصلين، كل منهما له حبكته الخاصة، وخطة السردى المستقل، مع أن توازيهما المتقابل يمثل فى حد ذاته حبكة مزدوجة، يتلقى القارئ من خلالها قصتين منفصلتين ظاهرا، يوجد بينهما رابط يعتمد على هذا التوازى، ليكونا - فى النهاية - منظومة قصصية، يمكن لها أن تحتمل خطابا قصصيا معقدا، لا يمكن أن تحتمله لو كانت القصة ذات خط سردى وحيد.

ومن الواضح أن "يوسف الشارونى" يصمم بناء القصة ذات البعدين تصميما هندسيا محكما، الأمر الذى يجعل من التقابل بين هذين البعدين أمرا ذا فائدة كبيرة، حيث يعتمد على تبادل العطاء بينهما، وهو ما يتضح فى قصة (الرجل والمزرعة) حيث يؤدى هذا التقابل بين كل من المرأة، والأرض دورا كبيرا فى البناء القصصى، حتى لو كان هذا التقابل يعتمد على موتيفا تقليدية:

المرأة/ الأرض ← الخصوبة (٤٥)

فـإن البنـاء يدخـل فـى حـيز التـجريب، حـيث يوجـد لكـل مـن طرفـى العـلاقـة الأولين خـط سـردى خـاص مـسـتـقل، يبلغ بـه الاسـتـقـلال مـداه، حتـى أنـنـا يمكـن أن نفصـل - فـى القصـة - الفـقـرات التـى تتـخـذ مـن الأرض موضـوعـاً أسـاسـيـا، عـن الفـقـرات التـى تتخـذ مـن المرأة مـوضـوعـا.

وعلـى الرغـم مـن ، أو بسـبـب مـن ، هـذا الانفـصـال يبـقـى البنـاءان منفصلين: فالرجـل (بـدوى أفـنـدى) يتزوج (الست مـنيـرة)، ويعيش فـى المدينة، لكنـه لا ينجب، ويتأخـر حمل زوجتـه، ثـم فـى ليلة وفاة أمـه، مفـعـمـا بالحـزن، يواقـعـهـا، فيزرع بـذرة ابنـه بعـد انتظار طويل، ومشـحـون، وملـىء بالمحاولات (العلمـى منهـا وغير العلمى). ومن ناحـيـة أخرى، فـإن (بدوى أفندى) يمتلك مع أخـيـه مزرعـة كـبـيرة، كـانت فـى الأسـاس أرضـا بورا وبعـد عـدة محاولات مـسـتميتة (أيضاً)تفلـح هـذه الأرض وتنتج خيرا وفيرا [٤٦].

وهذان هما الخطان المستقلان، المتمايزان، فـى القـصـة، ويمكـن أن نلمح مناطق الارتباط بينهما من خلال الجدول التالى.

الأرض	الزوجة
بور	عقيم
السماد الكيماوى	الأطباء
نفى الخرافة	الخرافة (اللجوء للمشعوذين)
فساد زرعة الطماطم	فشل فى محاولات الحمل
الأخ يزرع الأرض	الأخ : شك فى أنه لقح الزوجة
الجد يفلح الأرض البور	الزوج يستكمل رجولته
الاقتراب من الأرض المثمرة	المضاجعة المثمرة
الأرض تزرع	الزوجة تحمل
الأرض تثمر	الزوجة تلد

جدول رقم (٢)

من خلال هذا الجدول يتضح لنا مدى الهندسية فى التقابل بين الخطين السرديين، الأمر الذى يدعو يحيى حقى إلى أن يصرح بأن أحد هذين الخطين يؤدى دور الرمز اللآخر عندما يعرف القصة ذات البعدين عند "يوسف الشارونى". وهذا التقابل - رغم هندسيته - يتخذ سمت العشوائية، فى توزيع هذه العناصر، فتأتى متداخلة حينا، ومتتابعة حينا آخر.

ويؤدى هذا التوازى الدور الأكبر فى إدراك الحدثين المألوفين، وإدراك الأبعاد المحيطة بهما على نحو دقيق.

ولكن إذا كان (يحى حقى) يستخدم تعبير (الرمز) فى تعريفه هذا، فإننا يجب أن نضع نصب أعيننا أن الرمز الأدبى يقوم على أساس وجود "حالات ظاهرة تمثل عديدا من الحالات الأخرى، وتستقطبها.. وتؤثر فينا تأثيرا مألوفا أو غريبا، وتجمع بين الذاتى والخارجى وتوحدهما.. فحينما يمتزج الذاتى بالموضوعى يشرق الرمز الذى يمثل علاقة الإنسان بالشىء، وعلاقة الفنان بالطبيعة ويحقق الإنسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة" (٤٧). فإذا كان من الممكن فهم الرمز على هذا النحو، فإننا بالتالى يجب أن نلحظ الأساس الاستعارى الذى يتخذه، وهو ما لايتحقق بهذا الشكل فى تعريف يحيى حقى، ذلك لأنه فى القصة ذات البعدين يوجد طرفان متشابهان، وجوداً واقعياً فى النص، أما فى المستوى الرمزى فمن الضرورى وجود الحالات الظاهرة فى النص رمزاً لحالات (أخرى)، وكلمة (أخرى توحى بخفاء ما لهذه الحالات عن حيز الظهور فى النص، ولو بنسبة معينة.

وأيا كان الأمر - رمزا أم غير ذلك - فإن توازى هذه الأحداث المألوفة فى قصة (الرجل والمزرعة) هو الذى يلعب - بوصفه آلية سردية - دور الرمز ، رمز أكثر تعقيدا لقيم أكثر تجريدا.

فالمرأة، والأرض، فى علاقتهما كثنائية جدلية، رمز للخصوبة، وهما فى إطار هذه العلاقة، وهذا الترميز يدوران فى فلك خطاب الشارونى الرئيس: (احترام الفرد والإعلاء من قيمته)، حيث تعلو قيمة الوليد القادم، نظرا لما سبقه من محاولات حمل فاشلة، وسنوات انتظار.

والتوازى الذى يتحقق فى هذه القصة من قبيل توازى الأحداث المألوفة، وهو توازى يحدث على مستوى الواقع الخارجى، وكلا الخطين السرديين يحدث فى مدى زمنى واسع جدا - يقاس بالسنوات - ، وفى قصة أخرى مثل (حارس المرمى) يحدث التوازى بشكل آخر، حيث يكون بين أحداث مباراة كرة قدم، يقف فيها البطل حارسا لمرمى فريقة من ناحية، وبين خواطره عن دوره بوصفه عائلا وحيدا لأسرته (أمه واخوته) وحارسا لها (٤٨)، وهو ما سماه بعض النقاد "مزج المونولوج الداخلى بالوصف الخارجى" (٤٩)، وهو ما يحدث فى قصة (آخر العنقود) أيضا، حيث نجد التوازى بين دور الابن الأخير (زيادة) فى الأسرة، وهو دور واضح فى اسمه، وبين دوره فى مسرحيته المدرسية، عندما يلخص موقف أبيه منه فى قوله، نعم يا أبى، ها أنذا جئت، فهل تريدنى" مرتين، مرة فى المسرحية، والآخرى عندما كان مهددا بالموت فى حادث سيارة، كان سيقع له بعد انتهاء المسرحية مباشرة (٥٠).

إذا كنا قد تحفظنا - قليلا - على إطلاق مفهوم الرمز على ذلك التركيب المتوازى بين حدثين، أو أحداث مألوفة، فمن الممكن أن نحيل هذه الإشكالية إلى كون أحد الخطين السرديين يقوم بتعميم التجربة الفردية، وإعدادها لتواصل عام مع المتلقى، استنادا إلى أنه "إذا كانت كل تجربة فردية هى تجربة فريدة، ولا يمكن إعادة إنتاجها، فإن التواصل ممكن بفضل نموذجا يهذب تجربة (الست منيرة) بطلة (الرجل والمزرعة) والعكس ممكن، وأيضاً تلعبه كرة القدم بوصفها نموذج يهذب صراع حازم - بطل (حارس المرمى) - النفسى فى سبيل أسرته ، وفى سبيل زواجه، وكذلك هو نفس الدور الذى تلعبه المسرحية فى قصة ٠آخر العنقود) تجاه دور (زيادة) الحياتى.

هـ - الحدث المألوف متناصا: -

مصطلح التناص Intertextualite من المصطلحات التى ظهرت حديثا، نتيجة لمحاولة التجارب الأدبية المعاصرة لهضم، وتمثل الإنجازات السابقة عليها بشكل مباشر، فى ناتج واضح لثراء التراث الأدبى، ويعنى مصطلح (التناص) وجود "علاقة حضور متزامن لنصين أو أكثر داخل إطار نصى واحد، سواء حرفيا وتنصيصيا، أو بالإشارة كما فى الاستشهاد والتضمين" (٥٢) وهو تكنيك كان "يوسف الشارونى" رائدا فى إدخاله بصورة صريحة إلى مجال القصة القصيرة.

وقد رأينا فيما سبق كيف أن الشارونى قد استخدم الحدث المألوف مشرحا فى قصتى (مصرع عباس الحلو)، و (زبطة صانع العاهات)، محاولا تحقيق "الاستفادة من التراث السردى من أجل إبداع أنواع سردية جديدة" (٥٣) حيث استفاد من رواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ، وعلى الرغم من تحقق هذه الاستفادة فى هاتين القصتين بالذات، فإن الإشكالية التى ثارت حولهما تؤكد أنهما من النوع التجريبى، حيث ادعى البعض أنهما تعتمدان على "التحليل الفكرى الصحيح.. لكنه مجرد تحليل وليس بقصة، ذلك أنه لم ينم حدث مقتل الحلو " (٥٤) فى موضع آخر توصف القصتان بأنهما مجرد مقال أو بحث تحليلى لا أكثر ولا أقل. (٥٥) وهذه إدعادات مردود عليها بما أشرنا إليه سابقا من فعل الشارونى فى تحليل الحدث المألوف فى القصتين.

ولكن ما يعنينا هنا أن هذا الحدث المألوف، وهو حدث متناص فى المقام الأول، حتى إن كانت القصتان تعتمدان فى الأساس على تناص الشخصيات الرئيسة فيها (عباس الحلو وزبطة)، وهو حدث يحدث داخل الفضاء النصى لرواية (زقاق المدق) لكنه خارج الفضاء النصى لكل من القصتين. ذلك لأن كلا من القصتين يبدأ بعد وقوع هذا الحدث ويبدو ناجا مباشرا عنه. وربما يكون هذا هو الوجه الأمثل لتنمية هذا الحدث (فى رد

مباشر على ما ذكره أحمد عطية سلفا). ذلك لأن وجود الحدث خارج الفضاء النصى للقصة هو ما أتاح للشاروني استخدام "التكنيك الذى يعتمد على السرد والتحليل واصطياد الأدلة، الصادر عن عقل قضائى يستخدم التركيز والمباشرة، والمنطق القضائى" (٥٦)، استخداما يجعل من نصه الجديد كونا دلاليا مصغرا، حيث يستخدم وجهة نظره تجاه الرواية فى "صنع مسار يخلق سياقا جديدا يقود إلى فهم جديد وخاص للحياة" (٥٧)، أو - بالأحرى - فهم خاص للرواية، وهو الأمر الذى يجعل من كلا النصين طرفا فى علاقة تبادل منفعة مع الآخر، نظرا للشهرة الواسعة التى حظيت بها رواية نجيب محفوظ.

لكن التناص فى الحدث المألوف يظهر فى قصص أخرى ليوسف الشارونى بصورة أكثر وضوحا، ولنمثل على ذلك بقصتى (سياحة البطل)، و (الضحك حتى البكاء).

ففى قصة (سياحة البطل) يتناص الحدث الأساسى فى القصة وهو البحث عن مسكن مع أحداث رواية (سياحة الحاج) التى كتبها "جون بانيان" فى القرن السابع عشر (٥٨).

ويبدو الفارق واضحا بين نمطى التناص فى التجربتين، حيث يعتمد النمط الأول على تشريح عنصر من عناصر النص، الذى يتناص معه (زيطة، وعباس الحلو)، أما النمط الثانى فيعتمد كليا على نقل الفكرة الأساسية للرواية من مجالها إلى

مجال آخر.

وهو ما نجده فى قصة (سياحة البطل)، حيث نقل فكرة البحث من المجال الميتافيزيقى حيث بحث المؤمن عن جنته (فى سياحة الحاج) ومكابداته، ومغامراته فى سبيل الوصول إليها. وقد نقل الشارونى هذه الفكرة إلى المجال الواقعى ، المعاصر حيث تتبع مغامرات البطل المعاصر فى سبيل حصوله على أساسيات حياته (العمل، سكن، والزواج).

وتؤدى أسماء الشخصيات دورا مهما بصدد هذا التقابل بين فكرتى النصين، فبطل "جون بانيان" هو الإنسان المؤمن، وبطل "يوسف الشارونى" اسمه (مؤمن عبد السلام عيد) (لاحظ أنه ذكر لنا اسمه ثلاثيا)، وهو يخرج للبحث عن شقة صباح كل جمعة، وكأنه يؤدى واجبا دينيا، كما أن الوسيط بينه وبين صاحب العمارة اسمه (يونس). فالشارونى "يختار أسماءه عامدا.. ونحن نعلم أن يونس نبى من الأنبياء.. وسياحة البطل هى سياحة المسيحى ومحاربته الخطايا التى كانت تتجسد له. لكن يوسف الشارونى نقل المعركة من السماء إلى الأرض" [٥٩]، ففى هذا العنصر أصبح لأصحاب العمارات هيبة كبيرة وجب معها التوسل إليهم بوسطاء (سماسرة) يقومون بدور الأنبياء والأولياء.

ويبدو التداخل بين القصة ورواية بانيان واضحا، خاصة إذا

اعتـمدنا على تصريح "يوسف الشـاروني" فى هذا الصدد، وهو ما يؤكد وعيـه بهـذا التناص، وإدراكـه لدوره فيـه [٦٠]، لكنه تداخل لا يسـيـر إلى آخر مـدى فى الـقـصـة، ومن هنا يظهـر الفـارق. فـإن كـان بطل بانيـان يصـل فى النهـاية إلى هدفـه/ المدينة السـمـاوية، فـإن مـؤمن عـبـد السـلام بطل "يوسف الشـاروني" لا يصل إلى هدفه/ المسكن، وعلى الرغم من ذلك، فـإنه يظل يبـحث حـتى نهـاية القصـة، لأنه ليس أمـامـه أى اختيار آخـر، وهنا تبرز المفارقة بين النصين، وهى مفـارقة تعمل عملا كبيرا فى إيصال خطاب الشـاروني، وتوضيح رؤيته الخاصة لأزمة الإنسان المعاصر، وقهر المجموع له.

غير أن الميـزة الأساسية فى قـصة (سياحـة البطل) أنها - وإن اعتـمدت على قـصة أخرى فى تكـوينها - تضاء للمـتلقى من تلقـاء ذاتها، ولا يظهر اعـتمـادها على رواية بانيان، كـما أن هذا الاعتماد لا يؤثر فى القصة، أو فى المتلقى أثناء تلقيه لها.

أما الشـكل الأكـثر تجديدا من أشـكال التناص المستخـدمة لدى "يوسف الشـاروني" هو اعتماد القـصة على مجموعة من قـصصـه السـابقـة، وهو مـا ظهر فى قـصـة (الضحك حـتى البكاء) [٦١].

فى هذه القـصة يتناص الشـاروني مع نفـسه، فى قـصص (سرقة بالطابق السادس)، و (دفاع مـنتصف الليل)، و(اعترافات

ضيق الخلق والمثانة)، و (المقرف المضحك أو قصة حياة مؤخرة)، تناصا يأخذ من الأحداث الرئيسة فى كل من هذه القصص نقاط انطلاق متعددة له فى النص الأخير (الضحك حتى البكاء)، وهو يجعل هذه الأحادث أجزاء من تاريخ حياة بطلها، حتى لتكون كل قصة من هذه القصص جزءا حيويا فى القصة الجديدة، ولتصبح هذه القصة بحالتها الغريبة هذه ملخصا لتاريخ الإنسان المصرى فى القرن العشرين، هذه الحالة التى تعتمد أساسا على انقلاب القيم والموازين، بوصفه ناجاً للإسراف فيها (يضحك وهو سائر فى جنازة) فى أول القصة ويبكى فى آخرها لمجرد تذكره لبعض الذكريات.

على أن "يوسف الشارونى" يقسم القصة إلى أجزاء، وكل جزء يحمل عنونا، وكل جزء يتناص مع قصة بعينها،

ففقرة (اللوحة) يتحدث فيها البطل عن محاولته لرسم صورة محبوبته، وهى التيمة التى كان قد سبق أن استخدمها شعرا فى "المساء الأخير" فى دليل مستحدث على شدة انعزال البطل، حين يفاجأ بأنه لم يرسم صورتها بل رسم صورته هو [١٢] فى تنام واضح لحالة البطل الأول.

وفقرة (اللوفة) يتضح فيها وجود الحدث الأساسى (المألوف أيضاً) فى قصة (دفاع منتصف الليل)، فالبطل يشترى لوفة كى يغتسل، نظرا لما يحمله الاغتسال من أهمية، لكنه يفاجأ

بأنه مطارد، ربما بسبب من هذا. وهكذا ففى فقرتى (مثانتى)، و (مؤخرتى) تتناص القصة مع (ضيق الخلق والمثانة)، و (المقرف المضحك). والواضح أن يوسف الشارونى يلخص القصتين تلخيصا سريعا، أو - على الأقل - يقف عند أهم أحداث القصتين(٦٣).

وما يهمنا أن الشارونى قد جمع كل هذه الأحداث التى استخدمها فى قصصه من قبل لكى يرسم شخصية الإنسان المصرى المعاصر وهى شخصية مطحونة من جراء تسلط المجموع عليها، من ناحية، وهى من ناحية أخرى شخصية مليئة بالسلبيات نظرا لما طرأ عليها من اختلال قيمى يحاول أن يرصده - بحكمة - فى قصته الأخيرة.

وهو فى كل هذه الحالات يحاول أن يصنع مجالاً جديدا من قواعد الإحالة (١٤) لقصته، حيث يصبح المجال هنا هو قصصه السابقة، أو نماذجه التى رسمها من قبل، لا الواقع الذى يحاول معالجته، وفى هذا ملمح تجريبى يمكن أن نشهد بريادة "يوسف الشارونى" فيه ريادة أصيلة.

*** ثانيا: أحداث لا تصلح للقص (من وجهة النظر التقليدية)**

ذكرنا فى بداية الفصل كيف أن للحدث القصصى سمات عدها التقليديون أساسية، ويجب توافرها فيه، لكى يكون

ممكنا استخدامه فى نص سردى. ورأينا كيف كان الكاتب يعتبر نفسه - على أساس أنه المثقف الواعى - قائما بحق الادعاء الاجتماعى [٦٥]. هذا الحق الذى رأى الكاتب التقليدى فيه مسوغا لعدم استخدامه لأحداث تخرج عن إمكانية الإيهام بواقعيتها. هذه من ناحية. ومن ناحية أخرى، رأى فيه مسوغا لرفضة أى حدث يمكن أن يصدم الذوق الاجتماعى.

من هنا كان لاستخدام الشارونى مثل هذه الأحداث ، فى وقت مبكر، دلالة على تجريبية "يوسف الشارونى" كسمة أصيلة وأساسية فى قصصه. هذه - بالطبع - إلى جانب استخدامه لنوعية الأحداث المقبولة تقليديا، ولكن بشكل جديد.

كما رأينا كيف فجر فى الأحداث المألوفة والمنطفئة قابليتها للقص على الرغم من أن كتاب القصة - فى ذلك الوقت - اعتبروها أحداثا لا تصلح للقص.

ويبقى إنجاز الشارونى الأهم فى بنائه للقصة على أساس من أحداث تصدم الذوق الاجتماعى، معتمدا فى ذلك على تفجير العناصر الجمالية فى الشىء المعدود قبيحا. ويتضح ذلك فى عدة قصص تعد من أهم إنجازات الشارونى الإبداعية، حيث يحاول اختزال تاريخ كامل لإنسان ما، فى تاريخ عضو من أعضاء جسده. وعلى مستوى آخر فإن هذا التاريخ يعد معادلا

موضوعيا لتاريخ آخر كونى، وهما (التاريخان) يسيران متوازيين حينا، ومتلاحمين حينا آخر، فى تكوين يوحى بأهمية العناصر المهملة، والمهمشة فى تاريخ البشرية. إنها كتابة عكسية للتاريخ، تعمد إلى انتهاك أهم أسس كتابة التاريخ، فى محاولة التركيز على العناصر الصادمة للذوق العام، وبمعنى أدق، القبيحة.

يحاول "يوسف الشارونى" - إذن - إدراك الجمال فى الكيان القبيح، وبمعنى أدق، - يحاول التركيز على جماليات القبح، وهى فكرة بدأت فى الظهور "منذ تخلى الشعراء عن التأمل الطويل فى القمر والبحيرات.. ووجهوا طاقاتهم إلى داخل النفس البشرية، فى محاولة لتفجير همومها، وإلى الواقع المحيط الذى كانت تنبت فيه أزهار للشر عند بودلير، ويتجسد فيه الشعر عند جاك بريفير فى دهان المصانع ورائحة المناجم ومداخل الحارات الضيقة" (٦٦).

لم يكن تصدى الشارونى لمثل هذه الفكرة من قبيل المغامرة بقول المغاير فقط، لكنه جاء مسايرا لفكرة أدبية عالمية، ومن ناحية أخرى، فقد حاول، عن طريق هذه الفكرة، الوصول إلى أعماق المجتمع الذى يكتب عنه/ يحاكيه، من أوعر أبواب الدخول إليه، أو من أشد هذه الأبواب رفضا من قبل الأدباء والفنانين، الذين رفضوا أى تعرض للقبح، على أساس أن

الإبداع لا يتعرض إلا للجمال الخاص، الجمال المطلق.

ويمكن أن نرى أمثلة لذلك فى قصص للشارونى مثل: "اعترافات ضيق الخلق والمثانة"، "والمقرف المضحك أو تاريخ حياة مؤخرة" ففى "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" "يبدو الحدث الأساسى هو قتل الشاويش عرفة عبده زيدان على يد البطل، لكن عند القراءة المتأنية للنص يتضح أن هذا الحدث، وإن كان هو الأكثر تألقا، لم يكن إلا نتيجة لحدث آخر هو الذى ينفلت مراوغا إلى كل أجزاء القصة، ألا وهو (التبول)، أو بالأحرى (حصر التبول ومنعه)، وهو الحدث الذى تنتج عنه معظم أحداث القصة، لأنه يسبب حالة مزاجية، وانفعالية للبطل، تعد هى المحرك الأساسى لكل أحداث القصة، التى تظهر فى شكل مونولوج استرجاعى سردى طويل، يوضح أثر هذا الحدث فى انفعالات البطل، الذى يدفعنا الشارونى إلى الجزم بوجوده العام فى شخصيات كل أفراد المجتمع، عن طريق ملاحظة اسمه: فلان بن علان بن ترتان، والأكثر من ذلك، أنه يوضح أثر هذا الحدث على وجهة نظر البطل في كثير من عناصر الحضارة العصرية التى يعيشها.

إن "يوسف الشارونى" يحاول - إذن - النفاذ إلى عمق عناصر هذه الحضارة، عن طريق كشف عورتها، بوصف تاريخ دورات المياه منذ العصور الوسطى (فى وصف المقامة

للكنيف)، مشيرا إلى أن العرب القدماء قد أدركوا كنه الحضارة الحقيقية، التى تحترم حق الإنسان فى إخراج فضلاته، مستريح النفس والبدن. ويتتبع هذا التاريخ وصولا إلى تدنى حالة[1] دورات المياه العمومية، بل وإزالتها، (فى إشارة مضادة لسابقتها)، وذلك كله فى مقابلة وصف مثيلات هذه الدورات فى الدول الأوربية.

وعلى مستوى آخر يصبح ضيق المثانة، أو حصر التبول مدخلا أساسيا للدخول إلى عالم الشخصية فى هذه القصة. فهذا الضيق يعد هو المفسر لأفعال البطل وإنفعالاته، أو على الأقل هو المفسر المساعد، إذا أخذنا فى الاعتبار عاملين آخرين يؤثران فى وجود الأحداث على مسرح النص. هذان العاملان هما.

(١) علاقة البطل بالسلطة، متمثلة فى رجل الشرطة.

(٢) علاقة البطل بأمه.

أولا: علاقة البطل بالسلطة:

تبدو هذه السلطة فى ثلاث صور، الأولى هى: العسكرى، أبو صديق البطل ، الذى شج البطل رأسه فى الطفولة، والثانية هى: المأمور، أبو عايدة، الفتاة التى أحبها، وخاف أن يصارحها بحبه، والصورة الثالثة هى: الشاويش عرفة عبده زيدان الذى قتله البطل بعد أن حاول أن يغازل زوجته.

ويجدر بنا أن نلاحظ أن السلطة مزدوجة فى كل الحالات، ذلك لأن رجل الشرطة لا يظهر فقط بمظهره الرسمى، وإنما تتجاور مع هذه الصفة صفة أخرى، فهو فى الحالة الأولى يملك العقاب المزدوج، لأنه أبو الصديق الذى شج البطل رأسه، وفى الحالة الثانية يملك المنح، لأنه أبو الفتاة الوحيدة التى أحبها، وفى الحالة الثالثة يملك التغاضى، لأنه زوج المرأة التى يغازلها البطل، وهى أضعف الحالات.

وفى تتبع علاقة البطل بالسلطة على مدار النص، وعلى أساس من أهمية "ضيق المثانة" ، يتضح لنا انتفاء الندية من هذه العلاقة، فهذا البطل يصيبه الفزع المزمن من الشرطة بعد أن يشج "غير عامد بالطبع" رأس صديقه ابن العسكرى، هذا الفزع الذى يوثر على أحلامه لتصبح كوابيس متزامنة مع تبوله، غير أنه يصل فى فترة المراهقة إلى حالة من حالات التصالح مع أزمته، حين يحب عايدة، لكنه سرعان ما يشعر بالرهبة منها، بعد أن يعرف أنها ابنة المأمور، ويبدو هذا التصالح ظاهريا، إلا أنه سرعان ما تتكشف عنه أزمة إنفعالية أخرى ، حين يكتشف البطل فى نفسه قوة جسمانية كبيرة، وطبقة عالية فى صوته - ربما فرح بهما - فى وجه من أوجه تفريغ القهر السلطوى فى مقهور أضعف منه، ثم تظهر ذروة هذه العلاقة عندما يتجاور البطل فى

السكن - مضطرا بالطبع - مع الشاويش عرفه. فيظهر له الشاويش إنسانا عاديا. بل قد يبدو أقل من العادى لأنه لم ينجب. مما يعطيه الشجاعة فيحاول أن يتسلل إليه من وراء. حين يحول مغازلة زوجته. وهى محاولة تبدو غير أصيلة باعتراف البطل. لأنه لم يحب غير عايدة. فهى إذا محاولة استغلال ما يراه هو نقطة ضعف فى الشاويش. أضف إلى ذلك أن هذه المحاولة التى كانت شبه مقبولة من قبل هذه الزوجة. سرعان ما تتحول إلى علاقة نزاع على دورة المياه. وهو النزاع الذى ينتج عنه نزاع آخر مع الشاويش عرفه. ينتهى بقتله.

هكذا تظهر فى القصة عناصر علاقة البطل بمثانته. دورة المياه من ناحية. وعلاقته بالشرطة من ناحية أخرى. فى حوارية بين هاتين العلاقتين تعد تعبيرا من بعض الزوايا عن الأزمة الكامنة بين الاقتصاد والثقافة والنظم العسكرية حول حق التنفيس في مجتمعاتنا» (١٧).

ثانيا: علاقة البطل بأمة:

ويمكن أن نلاحظ دلالة "حصر التبول" فى إطار من علاقة البطل بأمه. ذلك لأنه فى البداية يكون طفلا مثاليا. بالنسبة للمحيطين به. لأنه يستطيع أن يتحكم فى تبوله. إلا أن أمه تنجب له أخا. عندما يكون هو فى سن الرابعة. فتظهر حالة

التبول اللاإرادى أثناء النوم، الأمر الذى يفسره أحد أصدقاء الأسرة بأنه إشارة إلى أنه مازال فى حاجة إلى رعاية أمه، وهو التفسير الذى يلتصق بذهن البطل منذ طفولته، ليردده أثناء حبسه، بعد قتله للشاويش عرفه.

من ناحية أخرى يبدأ البطل فى تعمد الإنفعال حين يثور - بإرادته هذه المرة - على أمه، حين يظهر له أنها تفرض عليه وصاية ما، عندما ترفض أن يتم تعليمه فى القاهرة. وتبدو ثورته رد فعل على صراخها فيه، وتهديدها له. لكنه يعمد إلى إطالة رد الفعل هذا، وتدعيمه بحركات وإشارات - بدت له مسرحية - لكن هذه الثورة التى كانت - فى الأساس - شكلا من أشكال رفضه للقهر سرعان ما تهدأ، لأنه لا يستطيع تطويرها، وقوفا عند حد الصراخ والإشارة.

إن علاقة البطل بأمه تضىء لنا جوانب من هذا النص، وتثير فى الوقت ذاته إشكالية تظهر فى قصص أخرى للشارونى، حين يتساءل موجود عبد الموجود، بعد ما يسأله أحد تلاميذه ذلك السؤال الذى يثير داخله حزنا ما، هذا السؤال هو "الحنين إلى رحم الأم دفاع عن النفس أم قضاء عليها؟" وهو السؤال الذى يجيب عليه أحد المفتشين قائلا إنه "دفاع عن النفس ينتهى بالقضاء عليها"(٦٨).

وهى الإشكالية التى تنطبق على حالة بطل "ضيق الخلق

والمثانة» فتبوله اللاإرادى، ومحاولته لحصر هذا التبول كانا فى بدايتهما حنينا إلى رعاية الأم، وتعبيرا عن رغبته الدائمة فى هذه الرعاية، إلا أنه لم يستطع أن يوقف آثار هذا الحنين، فكان ضيق مثانته الخلقى، مع افتراض أن مثانته قد توقفت عن النمو عند ميلاد أخيه فى ناتج آخر لهذا الحنين، مما أدى به فى النهاية إلى ارتكابه جريمة قتل بسبب هذا الناتج.

إن الصدمة التى تسببها مثل هذه القصة للذوق الاجتماعى لا تعادل فى أهميتها ما أنجزته من صدمة أدت إلى خلخلة السائد فى المعالجة السردية، كما أنها لا تعادل ذلك الكم الهائل من عناصر النقد الذاتى لهذا الذوق الاجتماعى الناتج عن حضارة "تجعل من النعمة نقمة" ولا تحترم حق الإنسان فى التعبير عن نفسه، أو التنفيس عن جسده.

وكعادته يخلق يوسف الشارونى من مثل هذه الأشياء هما عاما، ودعوة تتخذ شكلا اجتماعيا سياسيا، حين يدعو إلى تكوين "رابطة ضيقى وضيقات المثانة "ساردا الأسباب التى أدت إلى أهمية وجود مثل هذه الرابطة، وهى أسباب جمالية أساسا، تتعلق بجمال المدينة التى يعيش فيها، يبدو ذلك فى حوار:

" - أزالوا دورات المياه من مدينتى

- لتصبح أكثر جمالا

- فأصبحت أكثر قبحا» (٦٩)

ويربط الشاروني هذه الدعوة بمدى احترام الحضارة لحرية الفرد، وهو الأمر الذي يظهر في أهداف هذه الرابطة، والتي منها التأريخ لدورات المياة العمومية، وعمل خرائط توضيحية لها في كل مدن العالم، ليسهل على الفرد العثور عليها.

كما يوضح الشاروني أهمية احترام الإخراج، والإعلاء من قيمته في تأكيده على القول المأثور "لا فتوى لقاض محصور"، وتأكيدا على أهمية هذه العملية في وصول الفرد إلى حالة من التصالح مع من حوله، الأمر الذي يطوره الشاروني في نهاية القصة بقوله للمحقق "في قول مشهور لرجل مغمور أن المحصور - يا سيدي - كالمخمور، شخص معذور» (٧٠)

انتقادات هذه النوع من الأحداث:

كانت معظم الانتقادات الموجهة إلى هذا النوع من القصص التي تستعمل الأحداث الصادمة للذوق العام، تدخل إليها من هذا الباب، حيث يتساءل أحد النقاد "كيف يستطيع نص أن يتألق ويسمو - حتى لو كان كاتبه يوسف الشاروني أحد شيوخ القصةالعربية - عندما تكون المثانة هي بطله وركيزته» (٧١)، ولا يضع هذا الناقد في ذهنه أن هذه المثانة - التي يعدها من عناصر سقوط النص - هي السبب الأهم في تألق النص، من حيث صدمتها المفاجئة لذوق المتلقي تلك

الصدمة التى أسبغت حالة من (القرف الفنى) - إن جاز لنا هذا التعبير - على المتلقى. أضف إلى ذلك أن علاقة المثانة بباقى عناصر النص قد أضفت نوعا من الحميمية بين النص والمتلقى، وهى حميمية من نوع جديد. لم يألفه المتلقى من قبل، حيث مناقشة أمر يعده المتلقى من أجل خصوصياته فى صورة تهدم هذه الخصوصية ليحولها إلى مسألة عامة، وهو ما يجعل هذا المتلقى يتقبل - بشكل ما - استعراض القصة " فى بناء قصصى لأزمة الحضارة، وأزمة الطبقة المتوسطة التى تحاول دائماً إخفاء الحقيقة المؤلمة بكثير من الخداع والذواق" (٧٢) وجعلته يتقبل أن ينزع الشارونى هذا الذواق ويكشف تلك الخدع كما أن التفاصيل (المقرفة) عن التبول ودورات المياه، التى يأخذها العطرونى على القصة، متهما إياها بإخراج المتلقى من النص، تعد من العناصر التى تسبغ ألفة جمالية مع هذا الحدث الصادم للذوق، حيث الوصف البالغ الدقة لفعل شديد الخصوصية (التبول)، الذى - رغم خصوصيته - يحدث للفرد الواحد يوميا، وربما عدة مرات فى اليوم، وهو وصف جمالى على الرغم من أن مادته الخام غير جميلة بالمرة - فإن تراكب هذه التفاصيل هو المجمل الحقيقى لها، بل نبعد عن ذلك زاعمين أنه وصف دقيق، وهو بدقته تلك يقترب من حد ينسى معه المتلقى موضوعه المقرف ذلك يقول:

"أفرغ مثانتى مسلطا تيار مائها الدافئ الملحى ينبثق مزهوا فى ثقة فله طريق، وله هدف، لينثال متدفقا، مندفعا، مجدولا، فى شبه قوس يبرق تحت أشعة شمس خريفية واهنة، متلألئا بألوان الطيف، ليعود مرتطما بالأرض الترابية فى نشيش مكتوم.." إلى آخر هذه الفقرة (٧٣).

هكذا يجبر الشارونى قارئه على إعمال كل حواسه فى متابعة هذا الوصف باندهاش، فيتساءل: كيف أنه لم ير فى هذا الحدث - الذى يحدث له بصفة مستمرة، والذى لا يحب أن يحدثه أحد عنه - كل هذه الجمالية من قبل.

ونستطيع أن نلحظ مثل هذه الصدمة للذوق الاجتماعى فى قصص أخرى للشارونى مثل قصة (المقرف المضحك أو تاريخ حياة مؤخرة) حيث تظهر الثنائية نفسها، حين يتتبع الشارونى تاريخ حضارة القرن العشرين، من خلال تتبعه لتاريخ حياة مؤخرة أحد أفراد هذا القرن، رابطا التاريخين بعنصر الورق "ورق التواليت" الذى تؤثر فيه الأحداث العالمية بشكل واضح، حين يرتفع سعره نتيجة للأزمات الاقتصادية أثناء الحروب، الأمر الذى يجعل البطل (ياء) يعتمد على أوراق المصلحة التى يعمل بها، ثم أوراق الجرائد التى يقرؤها قبل أن يستخدمها، فتكون وسيلة هامة لربطه بما يحدث من حوله.

وفى قصتى (الزحام) و (لمحات من حياة موجود عبد الموجود)

يظهر جماع المحارم حدثا صادما للذوق العام، بوصفه المحرك الأساسي للأحداث في كلتا القصتين، وسوف نعود إليهما عند مناقشتنا للشخصية في قصص الشاروني.

هكذا يمكن أن نقرر أن يوسف الشاروني قد بلغ حدا من النجاح في استخدام أحداث رفضها القصاصون قبله، على اعتبار أنها لا تصلح للقص الفني، بحجة أنها أحداث صادمة للذوق الاجتماعي، بل إنه قد تعمد استخدام هذه الصدمة كي ينبه القارئ إلى المناطق القبيحة في حضارته التي يفاخر بها، معتمدا في ذلك على تفجير جمالية ما في هذه العناصر القبيحة، وهي جمالية - كما رأينا - ناجمة عن تراكب التفاصيل، وعن محاولة تصوير لهذه الأحداث تقترب من دائرة الرومانسية، كما أنها ناجمة عن علاقة هذه العناصر القبيحة بباقي عناصر القص، وهي علاقة تبدو مبتورة إذا لم يؤخذ في الاعتبار علاقتها بمفردات الحضارة الحديثة، في إبراز واضح للخطاب الذي يؤكده الشاروني في كل أعماله، والذي يتمثل في : أهمية الفرد في مقابل الجماعة، وأهمية احترام حرية هذا الفرد، وألا تجور على هذه الحرية قيود الجماعة.

ثالثا: اللاحدث:

إذا كنا قد قررنا فيما سبق أن للحدث دوره الأساسي في التكوين السردي، فإننا يجب أن نناقش مصطلح (اللاحدث)

على أساس من هذا التقرير.

يبدو فى البداية أنه من الضرورى الإقرار بأن كلمة (اللاحدث) لا تعنى بالضرورة نفى وجود الحدث فى النص السردى، وإنما هى تعنى ببساطة انتفاء صفة أو صفات من الحدث الذى يعد أساسيا فى هذا النص. إنها مسألة تحويل مسار تخضع لها أسس البناء الحدثى فى النص السردى حين تتحول من ديناميتها المستمرة على مدار بنائها، إلى استاتيكية تحوى فى داخلها عناصر دينامية غير واضحة. ذلك الوضوح التام وعلى ذلك "يخطئ من يدعى بأنه لا شيء يحدث فى الرواية الجديدة، فكما أنه من الضرورى ألا ننتهى إلى فكرة اختفاء الإنسان من الرواية الحديثةو بحجة أن البطل التقليدى قد اختفى، لا يجب أيضا أن نخلط بين البحث عن بناءات جديدة للرواية، والمحاولات الساذجة لمحو الحدث والعاطفة والمغامرة" (٧٤)

إن حل الإشكال يكمن فى اختفاء الحدث بشكله التقليدى، المتسلسل فى الزمن والمتصاعد نحو الذروة، ليحل محله شكل أكثر ثباتا، على المستوى البنائى، وهى إشكالية تقترن بتغير سمات البطل فى النص السردى، ذلك التغير الذى جعله يتخذ اسما جديدا كذلك، وهو (اللابطل).

كلمة (لا) فى التركيبين إذن ليست نافية لوجود كلى، بل دالة على هذا الوجود، مشيرة إلى تغير ما قد طرأ على

المستوى التركيبى لهذا الوجود.

ويمكن أن نمثل لذلك بمشهد قصصى يقوم فيه البطل بفعل واحد، هو تأمل مشهد من الطبيعة أمامه، سيبدو ظاهريا أن هذا الشخص لا يفعل شيئا أو هو واقف أمام هذا المشهد فقط، إذن لا حدث هنالك، لكن السرد يأبى ذلك، ويبدأ فى إيراد الحوافز المكونة لهذا الحدث ليصبح بالتالى حدثاً قصصيا ثريا، ومعظم هذه الحوافز تدور داخل نفس البطل.

سيكون إذن هناك حدث يُحدث، ويمكن أن يسرد أيضاً، هذا الحدث يتخذ مظهرا سكونيا، إلا أنه فى طبيعته حركى، ومن ناحية أخرى فإن هذا الحدث - الذى يبدو سكونيا - قد يكون حدثا فارقا على مستوى خط السرد، وتصاعده، وبذلك يؤدى هذا الحدث دورا حركيا على عدة مستويات فى النص.

هذا هو اللاحدث، الذى أسهم بهذه السمات فى تكوين ما يسمى بالنزوع الحداثى فى القصة، حيث يشغل القاص بتفاصيل معينة تضيق الوصف إلى كثافة ذهنية، وكأن القصة عملية عقلنة للنظر، يتسربل خيوطها فيض الشعور الإنسانى الذى يعول عليه القاص كثيرا فى محاورة كائناته" (٧٥)

فالتشريح العقلى للحدث يؤدى، بشكل واضح، إلى صيرورة هذه الحدث فى حد ذاته كونا دلاليا يتحرك فى فضاءاته

شخصيات القصة، وإن بدا ظاهريا أن الحدث هو الذى يتحرك داخل الشخصية، باعتباره حدثاً عقليا فى المقام الأول.

وأيا كان الأمر فإن الإنجاز الحقيقى لمثل هذا النوع من الأحداث يبدو فى تعاون الشكل والمضمون على إبراز وتجسيد اللحظة المنفصلة التى تزخر بها حياتنا، والمتناولة لوعى الإنسان الحاضر لحاضره فى حياته العادية الواقعية» (٧٦)، غير أنه من الضرورى الإلحاح إلى أهمية عنصر التجانس، الذى يخلق اتزانا للنص السردى المعتمد على مثل هذه الأحداث، وهو اتزان قائم على مبدأ عضوية العناصر المكونة لهذا المشهد اللاحدثى، وعضوية هذا المشهد بالنسبة للقصة كلها، بحيث تصبح القصة غير قابلة للتجزىء أساسا، إلا إذا كان من الممكن تجزىء الوعى الحاضر لهذا المشهد، في لحظة حضوره، إلى أجزاء (٧٧).

يعتمد مشهد اللاحدث - إذن - على الوعى شبه الكامل بالتفاصيلات الدقيقة لما يدور فيه، وتبدو هذه التفصيلات، فى وصفها كالمعادل الموضوعى للسرد الغائب عن هذا المشهد، وهو فن، يمكن أن نقر بأن الشارونى قد نجح فيه حين "استطاع من خلال تفصيلات دقيقة للأحداث، تبدو غير واقعية، أن يمزق الستار القائم بين العالمين الواقعى، واللاواقعى، وأن يحطم الحاجز الفاصل بين الواقع والرمز» (٧٨)

حيث أصبحت تلك التفاصيل تمثل فى حد ذاتها بنى حدثية جزئية، تتراص فيما بينها كما أضبحت "الدلالة التى توحى بها البنية الجزئية هى ما توحى بها البنية الشمولية للقصة" (٧٩).

يبدو خطاب (اللاحدث) فى القصة القصيرة، عند يوسف الشارونى، خطاب وعى أساسا، وعى الإنسان بلحظته، ووعيه بأزمته الخانقة التى يعيشها بسبب منجزات الحضارة الحديثة التى قضت على فرديته، ووعيه كذلك بتيهه وسط المجموع.

ولعل يوسف الشارونى من أوائل القصاصين العرب الذين جربوا كتابة القصة القصيرة على غير أساس حدثى، وبمعنى أدق، فهو من أوائل الذين جربوا كتابة ما يمكن أن نطلق عليه اسم "اللاقصة"، على أساس انتفاء السمات التقليدية للقصة، وخاصة فى أوضح عناصرها، وهو الحدث.

وفى هذا الإطار يمكن أن نلاحظ التكوينات التالية فى القصص والمشاهد، التى لا تحوى حدثا بالمعنى التقليدى عند يوسف الشارونى وهى:

أ - الاعتماد على حدث خارج الفضاء النصى للقصة:

تلقى قصة يوسف الشارونى بحدث واحد فى بنيتها السردية، ويكون هذا الحدث فى الظاهر هو الحدث الأساسى، غير أننا نجد القصة نفسها تخلو من حدث حقيقى، بمعنى أن

المحرك الأساسي لخط سير القصة يكون وصف نتائج هذا الحدث، وهو وصف يوقف حركة الزمن، معتمدا على تنويع وجهات النظر إلى هذه النواتج، وبذلك نجد أن الحدث يكون خارجا عن الفضاء النصي (الزماني والمكاني) للقصة، تاركا المجال كله لعمل هذه النواتج، وهو ما يمكن أن نلحظه في قصص مثل (هذيان) و (العشاق الخمسة). ومن ناحية أخرى نجد الخط الأساسي في القصة، الذي يعتمد على هذا الحدث الواقع خارج فضائها، نجده متداخلا مع خط آخر يبدو أكثر عمومية؛ كما في قصص (نشرة الأخبار) و (العشاق الخمسة) التي يكون الحدث فيها ماضويا (أي إنه قد حدث قبل أن تبدأ القصة)، وتكون مشاهد القصة عبارة عن ناتج له، حيث يبدو موت حامد، الصديق الخامس، الشاعر، هو المحرك الأساسي للقصة، على الرغم من أن القصة لا تبدأ إلا بحلول الراوي محله، ليكون هو خامس الأصدقاء، وبدئه في وصف حال هؤلاء العشاق وصفا يمكن أن نعتبره سكونيا، لأنه يهتم بالتركيز على وصف هذه الحال دون الاهتمام برصد حركة التغيرات التي تطرأ عليهم.

من ناحية أخرى فإن هذا الوصف يقترن بفقرات تتخلله، بحيث تكون المادة الأساسية لهذه الفقرات مستقاة من اللحظة التاريخية التي يعيشونها، هذه الفقرات هي ما تمنح

القصة بعدها العام. ويصرح الشاروني قائلا: "إن الأساس الذى تبنى عليه المعالجة الدرامية فى قصصى هو تحطيم الفواصل بين الشخصى والعام . بحيث أن الحدث الشخصى يتسلسل زمنيا، بينما الحدث العام يتسع مكانيا ويكون خلفية وبيئة للحدث الشخصى» (٨٠).

وهو أساسا يتضح بالفعل فى قصة مثل (العشاق الخمسة)، بما نراه من تضفير واضح بين الحالة النفسية لأبطال القصة، والحالة الحضارية (السياسية والتاريخية) التى تظهر خلفية لحالتهم النفسية هذه، حيث تظهر القصة كأنها تصوير لحالة الشباب المصرى المثقف قبل الثورة، وخلو النص من الحدث أو التوتر أضفى عليه حالة ركود أرادها القاص لتنقل إيحائيا صورة شباب بلا قضية، شباب ينتظر فقط» (٨١)، وهذا الانتظار هو ما يؤكد الأساس الدرامى الذى تحدث عنه الشارونى، إنه انتظار يعكس تبلور أزمة الفرد المعاصر فى أن شيئا لا يحدث، وأن الوضع الراهن هو الوضع الدائم، فلا أمل - إذن - فى الخلاص من هذه الأزمة. الأمر الذى يجعل أبطال القصة يجترون حكاية موت حامد أكثر من مرة، على أمل إيجاد منافذ خلاصهم فيها، لكنهم سرعان ما ييأسون من قدوم هذا الخلاص، الأمر الذى يؤدى بأحدهم إلى أن يصيح، كأنما تنبه أخيرا: "لماذا تسردون هذه القصة؟ لقد أعدموها من قبل

مئات المرات» (٨٢).

إن هذه الرغبة في الخلاص، التي تظهر عن طريق وصف خالص، قد يخلو من الحدث (التقليدي)، تظهر بعينها في قصص أخرى للشاروني، مثل قصة (القيظ) التي تبدو فيها محاولة الشاروني لإخراج بطل قصته (محمود) عن حيز أزمته الحضارية، أو بالأحرى الدخول فيها عن طريق أزمته الشخصية، وهي أزمة يضع البطل نفسه فيها بيده، وكأنها رغبة منه للخروج من هذه الأزمة العامة.

إن (محمود) يفتعل لنفسه معارك صغرى يحاول أن ينتصر فيها، مثل معركه مع عاداته - التدخين مثلا - ، وبحثه عن حريته من كل ما يمكن أن يعيقها ويحدها، كارتباطه بفتاته. ويظهر كل هذا في مقابل شخصية أخرى، أو وجه آخر لنفس الشخصية، وهو (محمود) البائغ، الذي فقد إحدى عينيه في حادث ، خارج فضاء القصة كما يصرح الرواى أيضاً، والذي يسعد بخطبته لدرجة أن يدعو إليها (محمود) المثقف، وهو (البائع) يهتم بأخبار الحرب، مثل أي فرد يهتم بتحديد موقفه من كل حدث عام، اهتماما لا يعدو قراءة الجرائد. ولا يتعدى ذلك إلى أي اهتمام بمشاركة فعلية (٨٣).

ويبدو كل هذا داخل جو خانق يعكس اختناق الشخصيتين، إحداهما تختنق من جراء معاركها الشخصية، والثانية تختنق

فقط لأن الجو خانق. الجو العام، والجو بمعنى الطقس. حيث يتداخلان، بحيث يبدو أن التداخل بين الشخصى والعام سمة عامة فى هذه القصة، بل فى معظم قصص الشارونى.

ب - الثرثرة:

يستطيع يوسف الشارونى - كما أسلفنا - إقامة بناء قصصى على مشهد لا يحوى حدثا، ولعل أكثر الأشكال وضوحا فى هذا الصدد هو ذلك المشهد الذى لا يمثل سوى حوار / ثرثرة بين شخصيتين التقتا مصادفة، لقاء عابرا فى قطار، مثلما فى قصة (نظرية الجلدة الفاسدة)، أو فى بنسيون مثلما فى قصة (باختصار).

وتشترك هاتان القصتان فى عدة سمات أهمها: -

١ - كون المروى عليه (فى هذه الثرثرة) يمثل طرفا سالبا فى الحوار، فهو لا يتحدث، بل قد يكون لا يستمع بأى اهتمام واضح.

٢ - المروى عليه / الطرف السالب فى الثرثرة يمثل راوى القصة.

٣ - تفجر القصتان قضايا عامة (كونية أو اجتماعية).

تحاول قصة (باختصار) مناقشة قضية اختيار وجودية، تشبه تلك التى عالجها شكسبير فى "هاملت" (أكون أو لا أكون) والقضية/ التساؤل حول الاختيار هاهنا تكمن فى

تساؤل يطرحه المثرثر على مستمعه السلبى، هذا التساؤل هو:

"أيهما تفضل: أن تعيش على هامش الحياة مائة عام؟ أم أن تعيش فى قلب الحياة ثلاثين أو أربعين عاما؟ (٨٤)". وهو السؤال الذى يدور حوله الحوار/ القصة، التى يحكيها المثرثر (الأستاذ عصفور) على الرواى، ونجده يحاول عرضه باختصار، متشعبا عند الإجابة عليه، بحيث يشتمل على كل الجوانب الحياتية للبطلة (المروى عنها). كما يشمل ذكريات الأستاذ عصفور مع أخته/ هذه البطلة.

إنها قصة حياة كاملة تأتى فى شكل مشهد لا يحدث فيه أى شىء ، سوى أن شخصا التقى شخصا لا يعرفه، فى حجرة مزدوجة فى بنسيون، وهما لن يتقابلا - على الأرجح - مرة ثانية، وقد مضى أحدهما يثرثر - ربما - لتزجية وقت الفراغ، أو لإفراغ انفعال ما من داخله.

وحرى أن نذكر أن هذا التساؤل قد طرح فى بداية القصة، فى صورة قضية منطقية، ومادة للتشويق، بالنسبة إلى رواى القصة/ المستمتع . وكذلك بالنسبة للمتلقى، وأن هذا التساؤل يؤدى إلى ظهور حافز جديد للثرثرة، يتمثل فى أن البطلة قد حلت هذه الإشكالية - ببساطة - عندما اختارت العمر القصير الفعال، مفضلة إياه على العمر الطويل

الهامشى، ولو أن مدة العمر مسألة قدرية تماما، إلا أن ما يمكن طرحه هو أنها لم تختر العمر، سوى أنها قد اختارت السبب الذى يؤدى إلى قصر العمر علميا، (وهو الحمل والولادة) اللذان، حذرها الأطباء منهما.

على مستوى آخر يتخذ السؤال/ منطلق الثرثرة صفة العمومية، بشكل أضيق فى (نظرية الجلدة الفاسدة)، لكى يوحى البطل بنبوءته، مع ملاحظة وجود حافز لبدء الحوار من قبل الرواى فى قصة (باختصار)، عندما كان يدقق النظر فى رابطة العنق السوداء، التى كان يرتديها المثرثر (عصفور أفندى)، أما فى (نظرية الجلدة الفاسدة)، فالراوى لم يكن لديه أى حافز سوى الرغبة فى تزجية وقت الفراغ فقط "فقد ركبت بعد ظهر اليوم من محطة أسيوط، وقرأت الصحيفة اليومية، ولم يبق لى إلا أن أحدق تارة فى الجالسين، وتارة فى الحقول والأعمدة" (٨٥).

إن نبوءة البطل - فى الجلدة الفاسدة - ليست نبوءة بالمعنى الحقيقى، لكنها إسباغ لصفة التحليل العلمى على أشياء تبدو فى منتهى البساطة للرائى المتسرع، لكن البطل (صالح)، فى أثناء ثرثرته الطويلة، يجمع بين أشياء كثيرة، قد لا يجمع بينها شىء، عن طريق ما يوحى به من وجود براهين علمية على مقولاته، وهو فى هذا السبيل، وعن طريق تشعب

ثرثرته، يحاول أن يعالج الكثير من القضايا، السياسية، والاقتصادية والاجتماعية، وحتى النفسية، وكلها قضايا تدور فى فلك نظريته عن الجلدة الفاسدة، التى مفادها "أن تقام أجهز تكلف الاف الجنيهات لسحب المياه، وترسيبها وترشيحها، وتعقيمها، وتمد آلاف الأمتار من الأنابيب لتصل أخيرا إلى منزلك، ولكن جلدة صغيرة فاسدة فى صنبور بيتك تعكر عليك طمأنينتك، وتجعل من المياة المرشحة المعقمة تهديدا لك" (٨٦).

ولعل راوى القصة - فى تبريره لطول ثرثرة صالح - بأنه يهوى الأدب، والعلوم الطبيعية، ويهوى المزج بينهما، يحاول أن يتلمس من القارئ بعض العذر إذا كان هنا خطأ علمى فى براهين صالح، كما يحاول أن يلتمس العذر كذا لهذا الكم الكبير من التعميمات النظرية التى سيتلوها عليه.

والقصة تحاول - من خلال تراكب أجزائها - الربط بين كافة جوانب الحياة، فى السبيل إلى تقديم خطاب انتقادى لهذه الحياة/ هذا المجتمع، وبيان أسباب تخلفه، التى تكمن، حسب نظريته، فى أشياء تبدو صغيرة تافهة، لكنها مؤثرة بالفعل، وتقدم القصة - فى هذا الصدد - بطلا إيجابيا، واعيا، يتمتع بكم كبير من المعلومات، وبقدر من الوعى يتيح له شيئين:

الأول: هو الربط بين هذه المعلومات فى شكل نظريات، على

اختلاف منابع، واتجاهات كل منهما (النظريات والمعلومات).

الثانى: هو وعيه الشديد بقضايا مجتمعه، ورغبته فى المشاركة الفعلية فى حلها، وبإخلاص.

وهذا ما يجعلنا نلمح الإعاقة التى يعانى منها (له ساق خشبية)، التى يحاول - فى إطار إيجابيته - أيضا - أن يقاومها بوصفها لصيقة به، بكونه إيجابيا واعيا، كما يحاول أن يتناساها فى ثرثرته، حين يدعى أن كل هذه القصص قد حدثت لصديق له، على الرغم من اكتشافنا - فى النهاية - أنه هو نفسه بطل هذه القصص.

والشارونى فى هاتين القصتين "يخوض غمار السيطرة على أعنة الثرثرة اليومية المألوفة، وقيادتها فى مسارب وعرة تسفر من خلالها عن طبيعة الواقع والشخصية فى آن" (٨٧).

وفى هذا الصدد تبدو الاستطرادات التى يعيبها البعض على القصة باعتبارها داعية إلى الملل، تبدو عنصرا إيجابيا فى الكشف عن جوانب الشخصية المتحدثة، كما أن هذا الاستطراد يتيح الفرصة للكشف عن التفصيلات الدقيقة، التى يركز عليها المتحدث للبرهنة على ما يطرحه من إشكاليات، أضف إلى ذلك توافق الاستطراد مع طبيعة الثرثرة، إذا وضعنا فى الاعتبار أن هدفها الرئيس هو تزجية أكبر قدر ممكن من الوقت (٨٨).

ويرتبط بهذا الحدث، تكنيك يتضح فى القصتين، وهو تكنيك تراكب الرواة، حيث يتضح خطاب الشارونى عن أزمة الإنسان المعاصر، من خلال رؤية خارجية لهذه الأزمة، رؤية تحاول أن تكون حيادية، فالشارونى "ينقل إلينا الحدث كله من خلال شخص محايد لم يكتو بنار الحدث، وإنما وقف على هامشه يتابعه أو يسمع به فحسب" (٨٩).

هذه الرؤية الحيادية تساعد على الكشف عن كل جوانب الإشكاليات المطروحة فى القصتين بشكل موضوعى، سواء أكانت هذا الإشكاليات مطروحة عن طريق الثرثرة السردية كما فى (باختصار)، أو الحديث المتخذ شكلا علميا، كما فى (نظرية الجلدة الفاسدة).

أيا كان الأمر، فإن الشارونى قد نجح فى تكوين قصة تخلو من شكل الحدث القصصى التقليدى، أو على الأقل، نجح فى جعل القصة تنطلق من منطقة اللاحدث، وهو بذلك قد ساعد القصة على أن توجد فى فضاء أرحب، وتتحمل مقولات فلسفية، كان من الممكن ألا تتحملها لو خرجت بشكلها التقليدى، وبشكل آخر كان من الممكن أن تتخذ هذه المقولات سمتا خطابيا ينحو إلى درجة من الفجاجة والمباشرة.

وعلى الرغم من الهندسية الواضحة فى القصتين، فإن هذه الهندسية تبدو عنصرا عضويا فيهما، إذا راعينا شكل

الاستماع إلى الثرثرة. ذلك الاستماع السلبى فى الظاهر التحليلى الوصفى بشكل إيجابى يتضح فى باطن القصة، وإذا أخذنا فى الاعتبار - كذلك - إنسحاب المقولات المطروحة فى هذه الثرثرة على كل من المستمعين والمتلقين - أيضاً - وتماس هذه المقولات مع الواقع اليومى المعيش، خاصة إذا لمحنا دور هذه الثرثرة الأساسى فى تبديد الوحشة، والوحدة التى يعانيها المروى عليه/ راوى القصة، وتبديد الوحشة نوع من تحويل الثرثرة إلى إنقاذ واضح من الوحدة أولا، ومن الأزمة التى يعانيها هذا الإنسان، عن طريق الكشف عن أسبابها وتفصيلاتها، أو بالتمثيل لها، ثانيا.

جـ - اللاحدث والجو الكابوسى:

تؤدى التفاصيل الصغيرة فى مشاهد الشارونى الخالية من الحدث دورا أساسياً فى توجيه مسار النص السردى لديه. ويسهم الشارونى فى توجيه هذا المسار إلى أكثر من اتجاه، لعل أبرزها ذلك الاتجاه الذى اقترن بالكاتب التشيكى (فرانتس كافكا) ونعنى بهذا (الاتجاه الكابوسى).

والكابوسية/ الجو الكابوسى/ التعبير الكابوسى، كلها تعبر عن اتجاه أدبى نشأ فى نهاية الثلث الأول من القرن العشرين، وهو يعنى "تصوير الجو غير الواقعى بطريقة تبدو واقعية للغاية، وهذا أشبه بما يحدث فى الكابوس، حيث نعانى

أحداثا لا يمكن تحملها لغرابتها، ومع ذلك تبدو كأنها تقع فعلا، وهذا الجمع بين النقيضين هو ما يميز الكابوس» (٩٠)، هذا التصوير الواقعي للجو غير الواقعي يعتمد - أساسا - على عنصرين مهمين:

الأول: هو الاهتمام الزائد بالتفاصيل الصغيرة، بشكل يحول اهتمام المتلقي عن الحدث الغائب، إلى الجو الذي تحاول هذه التفاصيل أن تخلقه.

العنصر الثاني: ينتج عن الأول، ويتبعه، وهو محاولة اللعب على هذه التفاصيل بشكل يجعلها منطقية - إذا قيست بمنطق النص، وغير منطقية إذا قيست بمنطق الواقع.

ويبدو هذان العنصران بوضوح في كثير من قصص يوسف الشاروني، هذه القصص يخلو بعضها من الحدث - بالمعنى الذي أصلنا له من قبل- والبعض الآخر يقوم على منظومة حدثية واضحة، إلا أن المشاهد التي تعالج بهذه الطريقة تكون خالية من الحدث.

وتعريف الجو الكابوسي - على النحو السابق - يجعلنا نلج إلى منطقة التجاوب الذي لقيته كتابات "كافكا" عند الشاروني بعد أن نبهه إلى ذلك من لاحظ التشابه بين إبداعيهما، فأعلن الشاروني أن العقول المتشابهة في الظروف المتشابهة تنتج إنتاجا متشابها، وهو تشابه ينص عليه

الشاروني، بنفسه، صراحة، عندما يؤكد أن من أهم خصائص الأداء الأدبي المعاصر كما يراها هو: التعبير الكابوسي عن أزمة الفرد المعاصر . ويقول "ولعل فراتس كافكا الآن أشهر من ابتدع هذا الأسلوب" (٩١).

كما أن هذا التعريف يقترب بالجو الكابوسي من منطقة الفانتازيا، مع الأخذ في الاعتبار أنها فانتازيا من نوع خاص. فإذا كان تعريف الفانتازيا ينص على أنها "المخيلة"، وتطلق على الأثر الأدبي الذي يتحرر من قيود المنطق والشكل، والإخبار بالحقائق في سرده، ويعتمد اعتمادا كليا على إطلاق سراح الخيال يرتع كيف شاء، بشرط أن تكون النتيجة فاتنة لخيال القراء أو النظارة" (٩٢)، فإن هذا التعريف يدخل - بلاشك - الجو الكابوسي (بما يحويه من سمات نفي القيود المنطقية) في دائرة الفانتازيا.

ولعل من الإشارات المهمة في هذا الصدد أتفاق كل من د/ سعيد يقطين، و د/ عبد الله أبو هيف، على الدور الذي تلعبه الفانتازيا في تكوين خطاب حداثي سردي، في نتيجة مباشرة لخروج هذا السرد عن المعتاد الحكائي، هذا الخروج الذي يعتمد على "التلميح في بناء المشهد القصصي، فينشغل القاص بتفاصيل معينة تضيق هذا الوصف إلى كثافة ذهنية " (٩٣).

هذه التفاصيل إذن - غير واقعية بالمرة، إذا أخذ في الاعتبار

تجاورها، لكنها تظل دائما فى إطار دائرة معقولة ومنطقية، تعبر بشكل دقيق عن أزمة الفرد المعاصر.

ويمكن أن ندلل على ذلك بقصص مثل "دفاع منتصف الليل"، و"القيظ"، و"الطريق إلى المعتقل" ، و"سياحة البطل".

ففى "دفاع منتصف الليل" تبدو "اللوفة" مخلصة للبطل من أزمته فهى، وسيلته إلى استمتاعه بحمامه، حتى ينام فى سعادة، ذلك لأنه يصرح قائلا: عندما ينسكب الماء فوقى أحس بإحساسات عظيمة رائعة، وأقوم بمشروعات ضخمة وحقيقية، وتنفتح أمامى كل معانى الحياة المقدسة، وأتشبث بالأرض، وبالإنسان، وأحس أنى كائن عظيم سعيد" (٩٤). لكن سرعان ما يصبح الحصول على هذه اللوفة - فى حد ذاته - أزمة حقيقية، تتضح أبعادها من خلال إحساس البطل (الذى لا نعرف اسمه) بأنه مطارد، ومن خلال التفاصيل، التى يلتقطها البطل أثناء هذه المطاردة، ينجح الشارونى فى رسم عناصر الجو الكابوسى:

- بداية من اللوفة نفسها المتآكلة، كأن الفئران أكلتها.

- ثم السيارة المنخفضة للغاية، التى تجبره على الانحناء عند ركوبها.

- وباب السينما المنخفض كذلك.

- ثم حالة الحزن العميق، التى تظهر بوضوح على جيران

مقعده فى السينما.

ويساعد على ترسيم هذا الجو - كذلك - طبيعة الشخصيات التى يتعامل معها البطل: فخادمته عوراء، ومراقبه فى الطريق أعرج، والبائع الذى يشترى منه اللوفة متآكل الأنف، وسائق السيارة تتأرجح رأسه فى الهواء، إنها شخصيات لا تشترك فى صفة المرض، قدر اشتراكها فى سمة التشويه، ذلك التشويه الذى يتضح للبطل، مما يساعد على تكريس حالة الخوف التى يعيشها، الخوف من الآخر (أى آخر) فهو "يخشى أن تثير كثرة السؤال شبهة حوله"، وهو "يمتلئ رغبة فى الاختفاء عندما يحس بالزحام حوله"، وعندما يتصادف سيره وراء الرجل الأعرج يتعمد الابتعاد عنه، قائلا فى نفسه "لقد خشيت أن يحسبنى الرجل أنى أتبعه، وما كنت أحب أن أعرضه لمثل هذا الإحساس الخانق" (٩٥).

إن البطل يتنازعه إحساسان/ أزمتان:

الأولى: احتياجه الشديد للوفة، لكى يتخلص من عرقه الذى سبب له أزمة مع جسده.

الثانية: هى خروجه ليشترى هذه اللوفة، مما سيجعله يغير عاداته، ويتعامل مع غرباء، ويسير فى شوارع ليس من الواجب أن يسير فيها، مما سيثير غضب مراقبيه، وعليه بعد ذلك أن يعد دفاعه عن نفسه.

وبذلك يكون الشاروني قد نجح في إيصال خطابه الذي مفاده أن أزمة الفرد المعاصر التي تنتج عن حضارته، تكمن في تحويل الفرد إلى مجرد ترس في آلة، وأنه يجب عليه أن يتناسى احتياجاته الشخصية الأصيلة لصالح المجموع، "مما أغراني لحظة بأن أحك ظهري الملبد بالعرق، ولكني لا أجرؤ على ذلك لئلا ألفت الأنظار وأبعث الاشمئزاز من حولي » (٥٦).

كما يتلخص دفاعه الذي سوف يلقيه في منتصف الليل، على المحقق الذي سوف يحاسبه على خروجه عن عاداته، مما سيشيع الاضطراب في المجموع، سيتلخص هذا الدفاع في كونه فردا يود أن يطمئن لخطواته القادمة.

ولكنه سيكتشف أن هذا في حد ذاته تهمة جديدة.

يعمد يوسف الشاروني إلى رصد التفاصيل الصغرى، وتجاورها على نحو خاص، تجاور يسهم في رسم جو خانق لا يلبث، أن ينتقل إلى المتلقي كما في قصة (القيظ) حيث التفاصيل التي تؤدي دورا عضويا في رسم هذا الجو، على الرغم من كونها تبعد عن المضمون الأساسي الظاهر في القصة، والذي يحاول أن يعالج أزمة المثقف في معاركه مع عاداته، وكذا أزمة الفرد المعاصر، وتقف التفاصيل عنصرا مهما في القصة، من حيث إرساء مبدأ بطولة القيظ بوصفه سببا رئيسا لتخلي المثقف عن موقفه البطولي مع نفسه، فيعود

إلى التدخين الذى سوف يخلصه من ملل الانتظار والحرارة التى تشتد وطأتها، ظاهرة فى تفصيلات عديدة. يقول "وفى المدينة كان الثلج قد نفذ، فكنت لا تستطيع الحصول على شىء مثلج إلا بثمن مرتفع "فقد أدى القيظ إلى موجه من الجشع الناتج عن عدم التواصل أو احتمال التواصل مع الناس أو الأشياء، "فأعمدة الترام النحاسية لايمكن لمسها" وحتى إن وجد هذا التواصل فى زحام المواصلات، فإنه يكون موجها نحو لا إنسانية الإنسان، حيث "اكتظت الفتيات وهن يمسحن عرقهن ومساحيقهن محشورات بين رجال ثارت غرائزهم "وتبدو مفردات الحضارة الحديثة عاملا مساعدا على ازدياد وطأة الجو الخانق، متمثلة فى الزحام، وأعمدة الترام، والمواصلات والمساحيق... إلخ. هذا الازدياد الذى يصل إلى حد الكابوس عندما تروج "إشاعة (*) فى المدينة مؤداها أن العالم كله أصبح شرا فرأى الله أن يوفر على نفسه عملية نقل الناس إلى الجحيم، بأن جعل من الأرض نفسها جحيما". هذا الجحيم الذى يتوج الصورة المعبرة التى يصورها الشارونى لإنسان هذه الحضارة الثائر الغرائز، الجشع ، الفاقد للتواصل، والذى يبدو فى النهاية كائنا جماعيا تافها، يعدو وراء إنجازات تافهة، لن تحقق له سوى متع وقتية، فـ "فى الطريق كان السائرون يتجمعون كالذباب حول بائعى الغازوزة، وعصير الفواكه والقصب،

يجففون عرقهم ويلهثون كالكلاب"، وهى الصورة التى تصل إلى ذروتها بفقد هذا الإنسان لمشاعره الإنسانية عندما" يضطر أصحاب الموتى فى المدينة أن يعجلوا بدفن أحبائهم قبل أن تزكمهم رائحتهم النتنة" حيث نلاحظ عمق المفارقة متضحا فى كلمة (أحبائهم). التى - وإن أكدت على سمة الحب ـ فإنها تؤكد ـ من وجه آخر ـ كيف أن هذا الحب صار عبئاً ثقيلا من جراء هذا القيظ. الأمر الذى يدعوهم إلى التعجيل بالدفن. الذى يعد العلامة الفارقة على الفقد الحقيقى. (٩٧).

فى المشهد السابق - الذى لا يحوى حدثا -. تؤدى حرارة الجو دور البطولة من خلال التفاصيل الصغيرة التى أدت دور الحوافز السردية. ولكن بدون أن تتجمع حول بؤر حدثيةواضحة. إنها تتجمع حول بؤر أخرى تنتمى إلى عالم الكابوس الذى يعيشه الإنسان المعاصر بإعتبار أنه أزمة حقيقية. فى تعبير عن فقدانه للكثير من السمات التى اضطر للتخلى عنها تحت وطأة هذه الحضارة/ هذا العصر.

وتنتمى هذه البؤر إلى الشخصية الرئيسة فى القصة - بوجهيها ـ (محمود البائع. ومحمود المثقف). ويبدو أن هذا هو ما جعل أحد النقاد يتهم هذه القصة بالذات بأنها "تعانى من ضعف عضوى. وتورث انطباعاً أنها نص بلا جسد. البؤر الحدثية

فيها، وحتى الأساسية منها، متباعدة، دون الحد الأدنى منك التواصل» [٩٨]، فإذن هناك أحداث داخل القصة، لكنها أحداث تفتقر إلى سمات الأحداث التقليدية، التى - بنفيها - جعلت القصة تبدو بمظهرها هذا، اللاتقليدى، والذى وسمه إلياس لعطرونى بعدم الترابط العضوى، على الرغم من الترابط الشديد، على المستوى المضمونى والبنائى للقصة، إذا قرأناها على أساس من أنها تعالج أزمة الفرد المعاصر، مثقفا كان أو لم يكن.

وقد أدى الشارونى دوره فى التعبير عن هذه الأزمة، حين استخدم التفاصيل الصغرى المكونة للمشهد فى معادل سردى، تعويضى عن عدم وجود هذا الحدث التقليدى فى المشاهد التى يسردها، فى حين أنها أدت دورا حيويا فى إضفاء الجو الكابوسى على هذه المشاهد، وهو الجو الذى عبر - أكيدا - عن أزمة الفرد المعاصر كما عبر عن روح هذا العصر، الذى إن بدا طبيعيا ومعقولا - فإنه يظهر للمتمعن فيه خارجا عن كل منطق وعقل، بما يحوى من معادلات مقلوبة، وقواعد مختلة، ومظالم بدت على كثرتها طبيعية جدا.

هوامش

١ - د/ حميد لحمداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى - المركز الثقافى العربى - بيروت - ط١ - ١٩٩١ - ص٢١.

٢ - جان إيف تاديبه: النقد الأدبى فى القرن العشرين - ت: منذر عياشى، مركز الإنماء الحضارى - سوريا - ط١ ١٩٩٣ - ص ٢٧.

٣ - جان إيف تاديبه: المرجع السابق - ص ٣٥.

٤ - نحيل هذا التاريخ إلى: د/ أحمد درويش فى مقاله "صراع الراوى والفيلسوف فى قصص يوسف الشارونى" - مجلة العربى - الكويت - العدد ٤٢٤ - مارس ١٩٩٤ -. وقد أعيد نشره فى كتاب "يوسف الشارونى مبدعا وناقدا" إعداد: نبيل فرج - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٥ - ط١ - ص ٣١٩.

٥ - آمال فريد: القصة القصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة - مجلة فصول - م٢ع٤ سبتمبر ١٩٨٢ - ص ١٩٨.

٦ - "يوسف الشارونى": القصة تطورا وتمردا - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية رقم (٣٨) - مارس ١٩٩٥ - القاهرة - ص ١٥.

٧ - عبد الحميد جودة السحار: القصة من خلال تجاربى الذاتية - مكتبة مصر - القاهرة - ط١ د.ت - ص٢٤.

٨ - محمود أمين العالم. الرواية بين زمنيتها وزمنها - فصول (زمن الرواية جـ ٢) م ١٢ ع١ - ربيع ١٩٩٣ - ص ١٧ - وهنا نتجاوز عن قضية تأصيل شكل القصة من التراث العربى، مفترضين أن القصة القصيرة العربية منذ نشأتها الحديثة قد حاولت استيعاب سمات الأدب القصصى العربى (تراثا) مضافا إليها سمات القصة القصيرة الغربية كما وردت عليها مترجمة، ومختلطا بهما - أو جامعا لهما - روح العربية المعاصرة، مما شكل ذاتيه منفردة لهذه القصة.

٩ - "يوسف الشارونى": مع القصة القصيرة - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥ - ص ١٦ نقلا عن : عباس خضر: القصة القصيرة فى

مـصر منذ نشـأتهـا حتى ١٩٣٠ - الدار القـوميـة للطبـاعة والنشـر - القاهرة ١٩٦٦ - ص ٧٧.

١٠ - راجع د./ السعـيد الورقى: اتجـاهات القصة القـصيـرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر - دار المعارف - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٤ - ص ٤٦، ٤٧.

١١ - د/ أمينة رشيد: القصة القصيـرة والواقع الاجتماعى - مقال فى كتاب (قضايا القصة الحديثة) - جمع وتقـديم : ربيع الصبروت - الهيئة العامة للكتاب - المكتبة الثقافية - ١٩٩٣- ص ٣٣.

١٢ - أرسطو طاليس: فى الشعـر- ترجمة حـديثة للدكتور/ شكرى عـياد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٣٣ - ص١٠٢.

١٣ - آيان رايد: القصة القـصيرة - ترجمة: د/ منى مؤنس - الهـيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - ١٩٩٠ - ص ١٧.

١٤ - أرسطو طاليس: مرجع سبق ذكره - ص٦٢.

١٥ أرسطو طاليس: مرجع سبق ذكره - ص ١٣٠.

١٦ - آمال فريد: مرجع سبق ذكره - ص ١٩٨.

١٧ - د/ السعـيد الورقـى: مرجع سبق ذكـره - ص ١٠٧.

١٨ - أرسطو طاليس: مرجع سبق ذكره - ص ١٣٠.

١٩ - نادية كـامل: الموباسـانيـة فى القـصة القـصيـرة - مجلـة فصـول - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ١٨٧.

٢٠ - عبد الحميد جودة السحار: مرجع سبق ذكره - ص ٣٦.

٢١ - مـصطفى الكيـلانى: التجـريب فى نماذج من الأدب الروآئى التـونسى - فصول - زمن الرواية جـ ٢ - ربيع ١٩٩٣ - ص ٩٩.

٢٢- أرسطو طاليس: مرجع سبق ذكـره - ص ١٤٠.

٢٣ - نادية كامل: مرجع سبق ذكره - ص ١٨٧.

٢٤ - د/ أحـمد درويش: صـراع الراوى والفيـلسوف - مـرجع سبق ذكـره - ص ١٢٦.

٢٥ - "يوسف الشـارونى" : الأعمـال القصصـية الكامـلة - جـ ١ - الهيـئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٣ - ص ١٠٠ (مجموعة العشاق الخمسة).

٢٦ - "يوسف الشارونى": مرجع سبق ذكره - ص ١٠٣، ١٠٤.

٢٧ - يوسف الشارونى": مرجع سبق ذكره - ص ٤٣.

٢٨ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - جـ١ - مرجع سبق ذكره - ص ٣٢٨.

٢٩ - "يوسف الشاروني": الأعمال الكاملة - جـ ١ - مرجع سبق ذكره - ص ٣٧٥، ٣٧٦.

٣٠ - "يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - جـ ١ مرجع سبق ذكره - ص ٤٣.

٣١ -"يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - جـ ١ مرجع سبق ذكره - ص ٣٨٧.

٣٢ - د/ ريمون فرنسيس: رسالة إلى امرأة - "يوسف الشاروني" مبدعا وناقدا - مرجع سبق ص ١٦٢ - ترجمتها عن الفرنسية د. نادية كامل - عن كتاب: Aspects de la Litterture - Arabe Contempoine - Dar Al Maarif, Le Caire, 1961.

٣٣ - د/ مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر (١٩٦٧- ١٩٨٤) الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٩ - الفصل الثانى: ظاهرة التفتيت - حيث ينص (ص ٦٣) على أن إرهاصات التفتيت ظهرت منذ منتصف الستينيات حتى شكلت ملمحا فنيا شائقا فى القصة القصيرة. ويمثل لذلك بمجموعة ساعات الكبرياء لـ إدوار الخراط (١٩٧٢) مستشهدا باستخدامه لدمج الأحاسيس السمعية والبصرية والشمية واللمسية والذوقية. وهو ما قد ظهر فى قصة (الطريق) وقصة (لمحات من حياة موجود عبد الموجود) لدى يوسف الشاروني. كما سنرى فى الصفحات القادمة.

٣٤ - د/ أحمد درويش: صراع الراوى والفيلسوف - مرجع سبق.

٣٥ - سامى خشبة - البحث عن الجمال والحقيقة المزدوجة - الآداب - بيروت - السنة العشرون - العدد الثالث - مارس - ١٩٧٢ - أعيد نشره فى كتاب "يوسف الشارونى مبدعا وناقدا ـ سبق ص٢٠٠.

٣٦ - للمزيد راجع : سعيد بن كراد: النص السردى. نحو سيميائيات للأيديولوجيا - دار الأمان - الرباط - ط١ - ١٩٩٦ - ص ٣١ . حيث يؤكد أن خصائص النص السردى ترتبط وثيقا بالعالم السردى، وأن إدراك هذه الخصائص يتحدد إنطلاقا من قوانين الواقع التى يقوم النص السردى بخرقها.

٣٧ - "يوسف الشاروني": في تقديمه لقصة (مصرع عباس الحلو) - مجلة الأديب البيروتية - ج ١٢- السنة السابعة - ونقلا عن يوسف الشاروني مبدعا وناقدا - سبق - ص ١٢٠.

٣٨ - "يوسف الشاروني": الأعمال الكاملة - مرجع سبق - جـ١ - ص٧١.

٣٩ - "يوسف الشاروني": المرجع نفسه - ص ٧٠.

٤٠ - "يوسف الشاروني": المرجع نفسه - ص ٧٨.

٤١ - د/ أحمد درويش: صراع الراوي والفيلسوف - سبق - وكذا يوسف الشاروني مبدعا وناقدا - سبق - ص ٣٢٠.

٤٢ - "يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - جـ ١ مرجع سبق ذكره - ص١١٦.

٤٣ - راجع: "يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة -المرجع نفسه - جـ ١ - ص ١١٧. الفقرة التالية للاستشهاد السابق، ويتضح فيها قرار الأستاذ قدري بمباركة زواج ابنته وشرائه هدية لها من محل الصائغ الذي رآه على الرصيف المقابل.

٤٤ - يحي حقي: رسالة إلى امرأة - مجلة الشهر - القاهرة - نوفمبر ١٩٦٠، وأعيد نشره في يوسف الشاروني مبدعا وناقدا - سبق - ص ١٤٦، وراجع أيضا: الخوف والشجاعة - دراسات في قصص يوسف الشاروني دار الطباعة الحديثة - القاهرة - ١٩٧١ - حوار نبيل فرج مع يوسف الشاروني ص ٦٨.

٤٥ - للمزيد: راجع: د/ مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة - مرجع سبق - ص ٢٢٩، ٢٣٠.

٤٦ - "يوسف الشاروني" : الأعمال الكاملة - جـ ١ - مرجع سبق - ص ٢١٣: ٢٢٦.

٤٧ - د/ محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - دار المعارف - القاهرة - ط٣ - ١٩٨٤ - ص ٣٧. نقلا عن : R.wellek, A History of Modern Criticism, New University Press, 1955 - p. 210. Haven, Yeal.

٤٨ - "يوسف الشاروني" : الأعمال الكاملة - جـ ١ - مرجع سبق - ص ٢٤٣: ٢٥٦.

٤٩ - للمزيد راجع: د/ السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة في مصر - سبق - ص ٢٦٧، ٢٦٨.

٥٠ - يوسف الشاروني: المرجع نفسه - ص ٢٣٥، ص ٢٣٧.
٥١ - سعيد بن كراد: النص السردي - مرجع سبق - ص ٣٤.
٥٢ - وليد الخشاب: دراسات في تعدي النص- المجلس الأعلى للثقافة - (الكتاب الأول) - القاهرة - ١٩٩٥ - ص ١٥، وراجع أيضا:روبرت همفرى - تيار الوعي في الرواية الحديثة - ت: د/ محمود الربيعي - دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٤ - ص ٨٩، حيث يعرف التناص بأنه تقاطع أقوال عديدة مأخوذة عن نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه.
٥٣ - د/ عبد الله أبو هيف: عن التقاليد والتحديث في القصة العربية - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٩٣ - ص ١٠٨.
٥٤ - أحمد محمد عطية: مع إنسان الشاروني من الأزمة إلى النكسة - الآداب - بيروت - أغسطس ١٩٦٩ - وأعيد نشره في : يوسف الشاروني مبدعا وناقدا - سبق - ص ٣٨.
٥٥ - المرجع السابق- الصفحة نفسها.
٥٦ - د/ عبد الحميد إبراهيم: تكوينات يوسف الشاروني - الآداب - بيروت - السنة ١٨ - علي ٣ - مارس ١٩٧٠، وأعيد نشره في : يوسف الشاروني مبدعا وناقدا - مرجع سبق - ص ٥٢.
٥٧ - سعيد بن كراد: النص السردي - مرجع سبق - ص ٥٢.
٥٨ - "يعترف الشاروني بذلك صراحة، انظر يوسف الشاروني": ملاحظات حول مجموعتي العشاق الخمسة، ورسالة إلى امرأة - من كتاب: الخوف والشجاعة - دراسات في قصص يوسف الشاروني: إعداد/ نبيل فرج - دار الطباعة الحديثة - القاهرة - ١٩٧١ - ص ٢١٢، وراجع كذلك: د/ هاني الراهب: رحلة إلى الأبدية - عالم الفكر - وزارة الإعلام - الكويت - م ٢١ ع ٤ - ابريل - يونيو ١٩٩٣ - ص ١٨ وما بعدها.
٥٩ - فوزي العنتيل: العشاق الخمسة - الآداب - بيروت - مارس ١٩٥٥، وأعيد نشره في كتاب : يوسف الشاروني مبدعا وناقدا - سبق - ص ١٢٨.
٦٠ - للمزيد راجع يوسف الشاروني: ملاحظات حول مجموعتي العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة - سبق - ص ٢١١، ٢١٢.
٦١ - "يوسف الشاروني": الضحك حتى البكاء - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسة أصوات أدبية - رقم (١٩٩) - القاهرة - مارس ١٩٩٧.

٦٢ - "يوسف الشاروني" : الضحك حتى البكاء - المرجع السابق - ص ٢٨٢. والمساء الأخير، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص٣٨

٦٣ - "يوسف الشاروني": المرجع نفسه - ص ٢٥: ٤٩. وأيضا ص ٢٨٠: ٢٨٩، ص ١٠٩، وراجع كذلك الأعمال الكاملة - مرجع سبق - جـ ٢ - ص ٣٣١.

٦٤ - راجع مدخل هذه الدراسة مصطلح (قواعد الإحالة) ضمن المصطلحات المفيدة فى دراسة التجريب.

٦٥ - راجع: سمات الحدث التقليدى - مقدمة هذا الفصل.

٦٦ - د/ أحمد درويش: يوسف الشاروني ونصف قرن من الإبداع - جريدة الأهرام - ٢٤ سبتمبر ١٩٩٣ - القاهرة - وأعيد نشره فى كتاب: يوسف الشاروني مبدعا وناقدا - سبق ص ١١٢،١١٣.

٦٧ - د/ أحمد درويش: صراع الراوى والفيلسوف - سبق - وأيضا : يوسف الشاروني مبدعا وناقدا - سبق - ص ٣٢٥.

٦٨ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ٢ - مرجع سبق ص٥٠.

٦٩ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - جـ ٢ - مرجع سبق - ص ١٨٦..

٧٠ "يوسف الشاروني": الأعمال الكاملة - جـ ١ مرجع سبق - ص ١٨٠، ١٨٩.

٧١ - إلياس العطروني: جمال القبح - الناقد - لندن - يوليو ١٩٧٢ - وأعيد نشره فى "يوسف الشاروني مبدعا وناقدا" - سبق ص٣٠٦.

٧٢ - علاء الدين: عاشق القصة القصيرة - صباح الخير - القاهرة - ٢٥ نوفمبر ١٩٨٢، وأعيد نشره فى "يوسف الشاروني مبدعا وناقدا - سبق - ٣٤٦.

٧٣ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ٢ - مرجع سبق - ص ١٧١.

٧٤ - آلان روب جرييه: نحو الرواية الجديدة - ت : مصطفى إبراهيم - دار المعارف - القاهرة - ط١ - ١٩٧٢ - ص ٣٠.

٧٥- عبد الله أبو هيف: التقاليد والتحديث فى القصة العربية - مرجع سبق - ١٨٥.

٦٧ - د/ السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة فى مصر - مرجع سبق - ص ٢٠١.

٧٧ - للمزيد راجع: حميد لحمداني: بنية النص السردى- مرجع سبق - ص ٢١.

٧٨ - جلال العشرى: ثلاثية القصة القصيرة - الفكر المعاصر - ع ٦٥ - يوليو ١٩٧٠ - وأعيد نشره فى كتاب (يوسف الشارونى مبدعا وناقدا) مرجع سبق - ص ٧١.

٧٩- راجع د/ مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فى مصر - مرجع سبق - ص ١٠.

٨٠ - حوار مع يوسف الشارونى - الخوف والشجاعة - مرجع سبق - ص ٦٤.

٨١ - إلياس العطرونى: جمال القبح - سبق، وأيضا يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - سبق - ص ٣١٣، ٣١٤.

٨٢ - يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع سبق ص١٨.

٨٣ - راجع قصة (القيظ) - الأعمال الكاملة - مرجع سبق - ص١٠٥ : ١١٢.

٨٤ - يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع سبق - ص ٣٥٥

٨٥ - يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج ٢ - مرجع سبق - ص ٥٥.

٨٦ - يوسف الشارونى - الأعمال الكاملة - ج ٢ - مرجع سبق - ص ٥٦.

٨٧ - د/ صبرى حافظ: عالم يوسف الشارونى فى مجموعة الزحام - مجلة المجلة - أكتوبر ١٩٧٥، وأعيد نشره فى "يوسف الشارونى مبدعا وناقدا" - ص ٣١٤.

٨٨ - راجع انتقاد إلياس لعطرونى للاستطراد فى قصة الشارونى، فى مقاله "جمال القبح" - مرجع سبق - وأيضا يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - سبق - ص ٣١٤.

٨٩ - د/ نعيم عطية: يوسف الشارونى وعالمه القصصى - الهيئة العامة لقصور الثقافة- سلسلة كتاب الثقافة الجديدة - رقم (١٤) - القاهرة - يونيو ١٩٩٤ - ص ١٣٧.

٩٠ - يوسف الشارونى: مع القصة القصيرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٥ - ص ٢٧٣

٩١ - يوسف الشارونى: المرجع نفسه - الصفحة نفسها.

٩٢ - د/ عبد الله أبو هيف: عن التقاليد والتحديث فى القصة العربية - ص ١٩٠ - سبق -

٩٣ - د/ عبد الله أبو هيف: المرجع السابق - ص ١٨٥، ويتفق معه د/ سعيد يقطين، للمزيد راجع : القراءة والتجربة - مرجع سبق - ص ٢٩٦ ، ٢٩٧.

٩٤ - "يوسف الشارونى. الأعمال الكاملة - جـ ١ مرجع سبق ١٥٠

٩٥ - راجع "يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - جـ سبق - ص١٤١: ١٤٧.
٩٦ - يوسف الشاروني: نفس المرجع- ص ١٤٥.
* - هكذا في النص وصحتها: شائعة.
٩٧ - راجع يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - ج ١ - مرجع - سبق ص ١٠٦، ١٠٧.
٩٨ - إلياس العطروني: جمال القبح - سبق. و "يوسف الشاروني مبدعا وناقدا" سبق ص ٣١٥.

الفصل الثانى

التجريب فى الشخصية

تأسيس :

دور الشخصية فى تكوين النص القصصى: -

ثمة دور بالغ الأهمية تؤديه الشخصية فى النص السردى، فالشخصية هى المحور الذى تدور حوله الأحداث، وبشكل آخر هى الأدوات التى تتحرك الأحداث، وتظهر عبرها. ولذلك لا يمكن أن يخلو تصور سردى من الاعتماد على عدة شخصيات، أو على الأقل - شخصية واحدة، وإلا كان هذا إسقاطا لأهم جوانب القص.

تنقسم الشخصيات فى القصة القصيرة إلى: شخصيات أساسية، أو ما يمكن تسميته (أبطال)، وشخصيات ثانوية (هامشية).

والبطل هو البؤرة الأساسية للقصة، وهو الشخصية الفاعلة أساسا فيها، و تبعا لجريماس فإن الأبطال "فواعل نحوية أدرجت ضمن مسار سردى فاحتلت وظيفة" (١) هى وظيفة البطولة، نظرا لتواتر ظهورها بوصفها فواعل على مدار هذا المسار السردى. لذلك، يمكن اعتبار أن البطل هو الشخصية التى تفعل أحداث القصة، أو تستقبلها استقبالا

إيجابيا، بالمنظور السردى، و بمعنى تطوير هذه الأحداث فى مستوى تصاعدى، داخل المسار السردى للقصة، ويكون ظهور البطل هو الظهور الأكبر فى القصة، إذا ما قارناه بباقى الشخصيات، كما يضطلع البطل "بدور قيادى، ويضيف الحوافز الخاصة التى يحملها، وهو يتسم بسمات نستطيع أن نعرفه بها، وقد تكون السمة صفة مباشرة، إذا وصفها الكاتب، أو قامت الشخصية نفسها بذلك، أما إذا وصفها الآخرون فتكون غير مباشرة" (٢)، هؤلاء (الآخرون) هم الشخصيات الثانوية، التى تعد عوامل مساعدة على تصاعد الحبكة إلى ذروتها، سواء أكانت هذه الشخصيات مضادة للبطل ، أو مساندة له، أو سلبية الدور تجاهه، لكنها تبقى - فى النهاية - هى الشخصيات التى تؤدى إلى صيرورة أحداث القصة على هذا النحو المخصوص الذى تظهر فيه، ومن ناحية أخرى فإن الشخصيات الثانوية يمكن أن تعد عوامل تساعد المتلقى على فهم البطل وما يحيط به بشكل أوضح، وهذا الفهم، هو ما يساعد المتلقى على أن يتقمص الشخصية الحاسمة، التى تحاول أن تسيطر على مصيرها، وتمارس خياراتها وتنفذ قراراتها وهو ما يؤدى إلى أن يكون القارئ قد أصبح من الناحية النفسية هو الشخصية الحاسمة، والمشكلة تصبح مشكلته هو"(٣)

وهكذا تؤدى الشخصية الثانوية دورها المهم، فى إيصال النص القصصى، بأبعاده كافة، إلى متلقيه، هذا الإيصال الذى يسهم بدوره فى وصول المتلقى إلى درجة عالية من التوحد بالبطل/ الشخصية الحاسمة، مما يؤدى فى النهاية إلى إغلاق الدائرة، وإحكام عملية الأثر المطلوب من هذا النص.

الشخصية هى موضوع القصة القصيرة الأساسى:

تدور القصة القصيرة - أساسا - حول الشخصية، ووعيها، و انفعالاتها، ويمكن لنا أن نعلل لذلك بأنه ناتج عن المنطقة الرومانتيكية التى نشأت عنها القصة القصيرة، فهى "شكل أدبى رومانتيكى الأصل، ولأنها - عادة - ذات نطاق محدود، واتجاه شخصى، فهى تعادل القصيدة الغنائية فى الشعر" (٤)، فالرومانتيكية فى هذا المجال دليل على اهتمام القصة القصيرة بالفرد، وما يعتمل فى داخله من مشاعر، وانفعالات، وغيرها، كما أنها ليست إلصاقا مطلقا للقصة بالاتجاه الرومانتيكى، من حيث هو اتجاه أدبى له سماته المميزة، فالداعى - إذن لوسمها بأنها فن رومانتيكى هو أنها "فى تطورها خلال القرن التاسع عشر كانت تشمل سمات رومانتيكية، مثل تسليط الأضواء على لحظات منفصلة هامة من الوعى، ولا يعنى ذلك أن هذه السمات تعتبر أساسية لهذا الفن" (٥). ذلك لأن القصة يمكنها الاستغناء عن هذه

السمات، إلا أنها لا تستطيع التخلى عن موضوعها الأساسى (الشخصية). كما أن وسم القصة القصيرة بالرومانتيكية لم يمنع - أبدا - من وجود قصة قصيرة واقعية تهتم بالفرد - كذلك - فقد "اهتمت الحركة الرومانسية، منذ ظهورها فى الأدب الغربى، بالفرد، والبحث فى نواحيه المختلفة، ومتعلقاته المتعددة فكان هذا مدعاة إلى الاهتمام بتحليل دوافع أفعاله فى إطار الفكر الرومانسى»[٦] . الذى يمكن اعتباره فكرا فرديا، يطرح همومه من خلال طرح لا يعتد بقيم الجماعة، ولا تشكل فيه مفردات الواقع عنصرا مهما، اللهم إلا ما يتعلق بقيمة الفرد، رؤاه، ومشاعره، وانفعالاته. ثم يتحول الاتجاه، حيث تظهر حركة الواقعية بما "زاد الاهتمام بدراسة الفرد، وتحليل دوافعه، فى إطار المؤثرات التى يخضع لها. سواء أكانت هذه المؤثرات مؤثرات داخلية، تشكل سلوك الفرد، أو مؤثرات خارجية يخضع لها الفرد فى أفعاله وردودها" (٧). فموضوع الاتجاهين واحد، وإن اختلفت أسس الطرح، وأشكاله، والموضوع فى الحالين هو الفرد - الشخصية؛ رؤاها، وانفعالاتها، وأفعالها، وردود أفعالها. بما تشكله هذه العناصر من بنى داخلية لهذه الشخصية. تلك البنى التى احتلت مكانه مهمة، زادت أهميتها باكتشافات علم النفس التحليلى، على يد فرويد وتلاميذه، مما زاد من رحابة الفضاءات التى يتحرك فيها الكتاب داخل شخوصهم،

مستنيرين بهذه الاكتشافات، التى لسنا بصدد مناقشة صحة فروضها فى هذه الدراسة، وإن كنا نحاول مناقشة أثرها فى شخصيات القصة القصيرة، وأثرها فى إعلاء الرؤية الفردية بها، وهو ما سنراه واضحا لدى يوسف الشارونى من خلال خطابه، المشار إليه فى الفصل السابق، المعلى من قيمة الإنسان/ الفرد، و رؤيته الفردية فى مواجهة قيم الجماعة ورؤيتها. كما سنراه واضحا فى كون يوسف الشارونى يصور شخصيات مأزومة، معتمدا فى هذا التصوير على مقولات فلسفية من خلال طرح - أهم سماته أنه - طرح نفسى.

سمات الشخصية القصصية فى قصة ما قبل الحرب العالمية الثانية فى مصر

نستطيع - تأسيساً على ما سبق - أن نلمح النموذج الإرشادى الذى قامت عليه عناصر سمات الشخصية فى قصة ما قبل الحرب العالمية الثانية فى مصر، و هو ذلك النموذج الذى حاول الشارونى الخروج على منظومته، والانزياح عنها، وهو انزياح لا نستطيع الزعم بأن الشارونى قد ابتدعه من فراغ. ذلك لأن هذه العناصر، وإن شكلت خطاباً عاماً ، هو ما نعده تقليدياً، فإننا نستطيع أن نلمح خروجاً ما وسط هذه الخطاب العام الذى شكل قاعدة. و من هنا يمكن أن نستقر على أن فعل القاص التجريبى يبدأ من هذا الخروج، محاولاً إرساءه، قاعدة جديدة، بديلة، أكثر مناسبة لطبيعة العصر من سابقتها.

وتتضح سمات الشخصية، فى القصة التقليدية، فى عدة نقاط عامة هى:

أولاً: الشخصية النمطية:

لعبت الوظيفة الاجتماعية، التى اضطلع بها كتاب ما قبل الحرب العالمية الثانية، دوراً مهماً فى تحديد سمات الشخصيات

فـى قـصـصـهـم. هـذه الـوظـيـفـة هـى الـتـى أدت إلـى انـحـصـار أفـكـار تلك القصص - بشكل واضح - داخل إطار الصراعات الفكرية والاجتماعية. الأمر الذى أدى بدوره إلى كون هذه الشخصيات معبرة بشكل واضح عن هـذه الأفكار، مما أدى إلى وجود التباس ما للأفكار بالشخصيات، وظهور ما يمكن أن نطلق عليه: الشخصية النمطية.

ونستطيع أن نتبنى تعريف الشخصية النمطية بأنها هى "الشخصية التى تظهر دائماً لتمثيل دور معين، يناسبها وتعرف به، كالخادم المخلص، و المرأة المستهترة، والمشاغب.. إلخ" (٨)، حيث شاعت الشخصيات النمطية بهذا الشكل فى الكثير من قصص هذه المرحلة، من حيث تعبير الشخصية عن فكرة واحدة تدور فى فلكها، ولا تكاد تخرج عنها إلا فى أضيق الحدود. و هو الأمر الذى أدى ظهور أنماط بعينها لا تكاد قصة من قصص هذه المرحلة تخلو منها، مثل: المحب النبيل، والشرير، وعبيط القرية.. إلخ، وذلك بشكل يلغى - فى كثير من الأحيان - فردية الشخصية، ويحاول أن يسبغ عليها سمات أكثر عمومية، بحيث تمثل هذه الشخصية كل شخصية يمكن أن تقاربها فى التشابه.

وهذا النوع من الشخصيات قد ظهر فى قصص محمود تيمور، و صلاح ذهنى، حيث قدما تلك "الشخصيات النمطية

التى تكون مثالا أكثر من كونها تمثلا للواقع [٩]. وهو المثال الذى لا يلعب دوره الفنى فى القصة، إلا بمقدار ما يحمله، ويؤديه من رسالة اجتماعية، يكون فحواها إعلاء لهدف اجتماعى، داع إلى تكريس قيم اجتماعية واضحة، ومستقرة.

فعلى سبيل المثال "فى قصة (رجل رهيب) (#) لمحمود تيمور، عندما يقتل شيخ الخفراء ربيبته لخيانتها أولياء نعمتهم، لا يدل ذلك ، بحال من الأحوال، على صفة الأمانة عنده كحميدة الباز شيخ الخفراء فى إحدى القرى المصرية، و إنما يدل على صفة الأمانة كما ينبغى أن تكون كصفة مثالية" (١٠).

إن هدف تنميط الشخصيات - أساساً -، فى إطار هذا الدور، هو إظهار عمق التناقض بين الأفكار النبيلة، و الأفكار الشريرة، بهدف خلق تعاطف قوى مع هذه الأفكار النبيلة، الجيدة، والمستحسنة اجتماعيا، و بالتالى تستطيع القصة - فى نظر كتاب هذه المرحلة - أن تؤدى رسالتها الاجتماعية على الوجه الأكمل، بغض النظر عن فنية هذه القصة. وحتى لو حاول القاص، مجرد المحاولة، التوظيف العضوى لهذه الشخصية (النمطية)، ومكوناتها داخل القصة، فإن سمتها الأساسية (النمطية) ستجعل هذا التوظيف يظل دائما فى إطار الدور الاجتماعى الذى تلعبه القصة، والشخصية، والذى يلعبه الكاتب - بالتالى - بوصفه مثقفا أكثر وعيا وتعاليا

ثانيا: الشخصية المعالجة من الخارج:

يتعلق بتقديم الشخصية النمطية، محاولة الكاتب تقديم شخصياته في شكل يوحى بواقعيتها، كأن يصف هذه الشخصية وصفا دقيقا، يوحى بأنها تقف أمامه حين يصفها، كما يوحى للقارئ بأنه يراها. وهذا هو الداعي الأول لصيرورة هذا التكنيك موجودا في افتتاحيات معظم قصص هذه المرحلة، إن لم نقل كلها.

يتعلق الأمر كله - إذن - بالوصف الخارجي، بغض النظر عن مدى أهمية الدور الذى يلعبه هذا الوصف فى إثراء القصة، وبغض النظر عن سلبية هذا الوصف، التى تظهر أحيانا فى شكل إيقاف تطور العلاقة الفعالة بين المتلقي، وصورة هذه الشخصية، التى باتت أمامه واضحة، لا مجال لأى لبس فيها، ولا رحابة يمكن له أن يتحرك خلالها، ويتخيل. فالشخصية تكشف عن نفسها منذ البداية، دفعة واحدة، وهى ما تسمى بالشخصية المسطحه "Flat"، و هى تلك الشخصية التى توجد فى النص "وجودا مستقلا، ولا تفهم كجزء من العقدة، وتصبح الأحداث نموذجية، ومصممة لتخبرنا بمعلومات أكث عن الشخصية، أو لتقديم شخصيات جديدة" (11). و لعل هذا التقديم الخارجى المبالغ فيه، نوع من أنواع التعالى، الذى يمارسه الكاتب على المتلقى، وهو تعال يستعرض فيه كل مواهبه،

بغض النظر عن حاجة القصة إليها. وفى شهادة عبد الحميد جودة السحار خير مثال على ذلك، يقول:

لكى يخلق القاص شخوص قصته، يرسم الخطوط التاريخية لهذه الشخصية التى يصورها حتى تبرز ملامحها، وهذا يحتاج إلى دقة ملاحظة، وبراعة فى الوصف لتتجسم الشخصية فى مخيلتنا، وعمل القاص هنا هو وصف الشخصية وصفا دقيقا، فيذكر طولها، وعرض الكتفين، ولون الشعر، و العينين، ووصف الفم، والأنف، والجبين، والمشية، واللفتة، والثياب إلى أن تصبح الصورة واضحة أمام عيوننا وكأننا نراها على الستار الفضى فى وضع مكبر، واضحة الملامح والتقاسيم" (١٢). وعلى الرغم من إعلاء السحار لقيمة المشاعر الداخلية فى الكشف عن معدن الشخصيات، إلا أن هذه القواعد الوصفية التى ترسم - بدقة - شكل الشخصيات تقف دلالة هامة على اهتمام كتاب هذه الفترة بالشكل الخارجى، حتى إن كان هذا الشكل لا يمثل أية قيمة عضوية، اللهم إلا مجرد تخيل شكل الشخصية على نحو دقيق.

وهو الأمر الذى نجده عند كثيرين منهم، مثل لبيبة هاشم (#) التى تقدم بطلتها، ملتزمة بتلك القواعد، التى وضعها فيما بعد عبد الحميد جودة السحار، فتقول: "إنها فتاة ذات

قوام يزرى بغصن البان، وهى قد استترت بملاءة من أجود الحرير، فلم يبن منها سوى عين كعين الغزال، ومعصمين كأنهما من العاج، وكأنها خشيت سرقتهما فقيدتهما بأطواق من الذهب" (١٣).

ونلاحظ فى هذا الوصف كيف أن هذا التقديم يصف الفتاة وصفا مثاليا للجمال، يعتمد أحيانا على صيغ عامة مثل (أجود الحرير)، أو على تعبيرات، وصور متواترة غير مبتدعة مثل (قوام يزرى بغصن البان) و (معصمين كأنهما من العاج). هو وَصف يعتمد على التصوير الأدبى بشكل ينحو للمبالغة أحيانا، مما يرتبط بما ذكرناه آنفا عن الشخصية النمطية.

ويرتبط بها من ناحية أخرى ما تواتر لدى محمود تيمور من تقديمه الساخر للشخصية، تقديما ينحو بها - كذلك - إلى نمطيتها. يقول عن أحد أشخاص قصته "فى القطار"، وهو الشركسى: "شيخ يبلغ الستين، أحمر الوجه، براق العينين، يدل لون بشرته على أنه شركسى الأصل، ممسكاً بمظلة أكل عليها الدهر شرب، أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه " (١٤)، ومثل ذلك ما نراه عند محمود كامل الذى "يصف الشخصية وصفا مجملا مبهما، يستعيض بالفكاهة الحقيقية عن التشخيص المجسم، مما يجعل وصفه يعتمد على أكليشيهات لغوية، استوجب وجودها تلك السخرية" (١٥)

وهو ما يشبه - فى النزوع إلى تقديم الشخصية من الخارج، أو ما نسميه "قشور الشخصية" - ما نراه عند كل من محمود تيمور وعيسى عبيد وشحاته عبيد، وغيرهم، مما يدعو إلى الحكم بأن هذا النوع من التقديم كان عنصراً أساسيا فى منظومة التقاليد القصصية فى ذلك الوقت.

ثالثا: الشخصية الداعية إلى التعاطف:

يرتبط بالفكرتين السابقتين - كذلك - أن الشخصية فى منظومة القصة التقليدية داعية إلى التعاطف، من حيث ما تكتسبه من سمات تنميطية.

والواقع أن الشخصية فى هذه القصة، فى ناتج من نواتج محاولة القاص التأكيد على واقعيتها، صارت شخصية مألوفة، تعبر عن شريحة من شرائح الحياة، بكل ما فى شخصيات هذه الشريحة من سمات، تبدو واقعية للقارئ، ثم سرعان ماتتكشف حبكة القصة عن أزمة يرصد الكاتب شخصياته داخلها، هذه الأزمة تحول هذه الشخصية النمطية إلى شخصية مهزومة، مأزومة، أزمة مرهونة بالظروف القصصية التى ينسجها القاص، وتتسم هذه الأزمة بأنها ليست أزمة وجودية أصيلة فى حياة الشريحة التى تعبر عنها الشخصية، وكل هذا يؤدى إلى اكتساب هذه الشخصيات سمات ميلودرامية، تعنى أساسا بخلق جو من التعاطف

يحس به المتلقى حيال هذه الشخصيات على الرغم من عدم التعمق فى دواخلها. وتعتمد هذه النوعية على التقمص القائم نسبيا بين الشخصية والماتلقى، وهو تقمص يجعل من العلاقة بين اشتداد الأزمة، وانهزامية الشخصية من ناحية، وازدياد التعاطف معها من ناحية أخرى، علاقة طردية.

يبقى الأمر كله - إذن - مجرد رصد لمظاهر مأسوية تحيط بالشخصيات، مما يفضى عليها نوعا من السلبية والإنهزامية، وكل هذه المظاهر تعد من بقايا التأثير الرومانتيكى فى هذه المرحلة، وهى بقايا تختلط بالنزعة الأرسطية فى تصوير البطل النبيل، الذى تتكالب عليه القوى الخفية، الأمر الذى يهدف -أساسا - إلى تعاطف المتلقى تعاطفا كاملا مع هذا البطل، ويؤدى - فى الوقت ذاته - إلى تطهير النفوس، وهو هدف اجتماعى أخلاقى (١٦).

ويتفق كل ذلك وطبيعة العنصرين السابقين، فى أن الشخصية القصصية تعبر عن "شريحة من شرائح الحياة تقتطع، ويقع عليها تركيز محدد، موضوع على أسس يمكن أن تسمى معقلنة، بحيث يتلمس الفنان، واعيا، أو غير واع، بشكل مباشر أو غير مباشر، تفسيرا لهذه الشريحة" (١٧)، بشرط كون هذا التفسير متفقا، فى صيغته النهائية مع القيم الاجتماعية التى يحملها الكاتب بوصفه داعية فى

أساس مهمته القصصية.

ويمكن أن نمثل لهذا النمط بشخصية "أبى المعاطى" بطل قصة "إحسان لله" لمحمود تيمور (١٨).

السمات التجريبية فى الشخصية القصصية

يدور الكثير من نقاط الأبحاث النقدية حول الشخصية القصصية، و محاولة رصد التغير فى سماتها الفنية، وهو التغير الذى سنحاول تلمس مدى إنجاز يوسف الشارونى فيه، وترصد هذه الأبحاث ذلك التغير من حيث هو إنجاز فنى حضارى خاص بالعصر الحديث، ويعتمد أساسا على تغير الرؤية إلى طبيعة الفن نفسه، فمن ناحيتهم، "يرى دعاة الرواية الجديدة أن الشخصية التقليدية فى الرواية الكلاسيكية تنتمى - حقا واقعا - إلى الماضى، أما عصرنا على حد تعبير جرييه، فهو عصر الرقم، وليس الاسم، وتعليق المؤلف على دوافع شخصياته يبدو عالما خاليا من النزاهة" (١٩)، وهذا مما يتفق مع فكرة يوسف الشارونى عن سحق المجموع للفرد فى القرن العشرين، مما يؤدى إلى تراجع المؤلف عن دوره الاختبارى للشخصيات، وكذا ، تراجعه عن تعليقاته التى يفسر بها أفعالهم، إلى دور الراصد - فقط - لهذه الأفعال، على أمل أن يؤدى هذا الرصد إلى ترسيم لحياتهم، باعتبارها جزءا موحيا بالكل، لكنه - فى أضعف الأحوال - جزء يعبر عن نفسه

فقط.

وقد أدى هذا التغيير إلى وجود ما يمكن أن نطلق عليه "انحسار الدور الخارجي للشخصية انحسارا شديدا، و(كذا).. صوغ العناصر الروائية بشكل يفسح للمتلقى دورا أعظم فى خلق الكيان الروائى" (١٩).

وهكذا يمكن الحكم بأن مظاهر الشخصية القصصية الحديثة تعد - فى أهم أحوالها - محاولة من الكتاب للاقتراب من جوهر هذه الشخصيات، و واقعها المأزوم، المطلق، الذى يمس واقع شخصيات العصر، ويضخمه، فى شكل يقترب من التعبير عن روح العصر، كل بقدر. وهو ما سنحاول أن نلمحه فى قصة يوسف الشارونى في إطار مناقشتنا لأهم الأنماط المتعلقة بالشخصية القصصية والتى أرساها يوسف الشارونى داخل منظومة التقاليد القصصية.

أنماط الشخصية القصصية فى قصة يوسف الشارونى

يتضح لدى يوسف الشارونى محاولته للتعبير عن جوهر العصر، و روح الحضارة الحديثة، ويظهر ذلك واضحا من خلال أستخدامه لشخضيات مأزومة أساسا، (وليست شخصيات نمطية فى لحظة أزمة كما يتضح فى النموذج الإرشادى السابق عليه)، وتظهر هذه الشخصيات المأزومة فى عدة أنماط، وعلى عدة مستويات يمكن لنا - بعد رصدها تقسيمها إلى

نمطين/ نوعين كبيرين متداخلين، هما: الشخصية التعبيرية، والشخصية الكابوسية، وهما النمطان اللذان يخرج من عباءتهما كل أنماط الشخصيات لدى الشاروني.

أولا: الشخصية التعبيرية:

"الشخصية التعبيرية" اصطلاح أطلقه د/ نعيم عطية على شخصيات يوسف الشاروني، موضحاً أن الشخصية التعبيرية هي الشخصية التي تدين مجتمعا تعيش فيه دون أن تبين الإطار الكامل، أو الثابت للمجتمع الأفضل الذي تريد أن تعيش فيه.. إنها تدين أوضاعا جائرة هي فريستها، وهي تسحق لا دفاعا عن مبدأ، بل كضحية لأوضاع اجتماعية جائرة.. ولذلك فأنه – على الرغم من الجذور الاجتماعية الراسخة للشخصية في قصص الشاروني – فهي ليست شخصيات دعائية" (٢٠) وقد كان يوسف الشاروني من أوائل الأدباء العرب، إن لم يكن أولهم بالفعل، الذين أضافوا إلى الأدب العربي هذا النوع من الشخصيات القصصية الذي يعبر – من دون خطابة – عن أزمة حقيقية، أصيلة، تعيشها الشخصية، منذ أواخر الأربعينيات، ففتح بذلك "صفحة جديدة، ونقطة تحول في تاريخ قصتنا القصيرة" (٢١)، فالشخصية التعبيرية – إذن – هي ذلك النوع من الشخصيات القصصية، على مدار حياتها القصصية، معبرة بذلك عن

أزمة مجتمعية مماثلة، وهى شخصية إيجابية بمقدار الدور المتاح لها أن تؤديه فى داخل إطار القصة، ولا مزيد على ذلك، فهى لا تقدم حلا، بل لا تستطيع أن تجد بنفسها لنفسها خلاصا من أزمتها المسيطرة، إضافة إلى أنها لا تنتظر عونا خارجياً (من قوى عليا مثلا)، وهى تعد بذلك أداة للكاتب، يحاول عن طريقها "رؤية الوجود من خلال نفسية معينة، فيبنى الكاتب شخصياته من تفاصيل واقعية نابعة من دقة الملاحظة لتعبر عن الواقع، فالشخصية لديه تعد أداة تعبيرية، وهذه الشخصية واعية بما يضطرب حولها من القيم السائدة" (٢٢)، وعلى الرغم من هذا الوعى بالاضطراب القيمى إلا أنها لا تملك حياله شيئا لعلاجه، اللهم إلا محاولات يائسة لمقاومة تغلغله فى داخلها، وهى مقاومة قد تنجح حينا، وتفشل أحيانا، إلا أنها تجعل هذه الشخصيات فى النهاية تتسم بسماتها فتصبح شخصيات مقاومة، وبهذا يكون دفاع هذه الشخصيات الدائم عن وضعها الراهن، حتى لو كان سيئاً بالمقياس الخارجى، هو الحل الوحيد، فثبات الأزمة - على أسوأ الأحوال - خير من تطورها واستحكامها، وهو نفس المنطق الذى يتعامل به بطل "دفاع منتصف الليل" ، حين يضطر إلى الدفاع عن نفسه ضد تهمة لم يعرف أبدا كنهها، يقول: "إنى ما أردت أن أصبح عظيما، ولا زعيما، ولا غنيا، بل مواطنا

تطمئن أقدامه للخطوة التالية، وأنا أعلم أن هذا هو موطن الضعف الوحيد فى دفاعى، ولكنى سأدافع عن نفسى حتى نهاية النهاية»(٢٣)، سيدافع عن نفسه ضد لاشىء، ومن أجل لا شىء إلا ثبات أزمته، ليظل هو، المواطن الذى يريد أن يطمئن لخطواته القادمة، دون أية نظرة إلى المستقبل، أى مستقبل، فمستقبله منحصر فى هذه الخطوة القادمة، التى سوف يحرمه منها المحققون، ومن هنا "تكتسب الشخصية الشارونية قيمة أخلاقية جديرة بالاعتبار إنها إذا كانت لا تعرف لنفسها - بعد - خلاصا فى هذا العالم العدوانى الدنس، فلا أقل من أن تنكمش و تتضاءل لا تطلب جاها، ولا مالا، ولا صيتا، بل تمضى لتقاوم، ربما فى جهاد يائس، كل صنوف القهر الخارجى، ومن هنا نفهم ومضة القداسة التى تضىء شخصيات الشارونى من وقت لآخر رغم كل عيوبها وضعفها و إحباطاتها» (٢٤).

والشخصية التعبيرية - بهذا - ليست رمزا لجماعة مأزومة، وليست تعبيرا فكريا مجردا عن هذه الأزمة، ذلك لأنها لا تفقد سمتها الفردية أمام هذه الأزمة التى تواجهها، و لأن حلولها - لو وجدت - لا تصلح للتطبيق على كل أفراد هذه الجماعة المأزومة، التى توجد بداخلها، وذلك لأنها - وإن كانت عضوا فى الجماعة - إلا أنها لا تتخلى عن فرديتها، فى مقابل

محاولة هذه الجماعة للسيطرة عليها، و إخضاعها لقوانينها.

وخلال هذا الصراع بين الشخصية (كفرد)، والجماعة (ككل) حول السيطرة تندفع القصة، معبرة عن خطابها الأساسى.. الفرد ضد الجماعة، مسوغا أصيلا للحياة، وللدفاع عن هذه الحياة، وبقائها - رغم أزمتها - عن طريق ممارسة أنواع الحقوق (الحمام - فى دفاع منتصف الليل).

فبطل (دفاع منتصف الليل) عندما ينسكب الماء فوقه يحس إحساسات عظيمة.. وتنفتح أمامه كل معانى الحياة المقدسة.. ويتشبث بالأرض، وبالإنسان، ويحس كأنه كائن عظيم، وسعيد (٢٥)، حيث نلمح هنا اعتراف البطل بعدم سعادته، وتفاهته وسط المجموع، وعلى الرغم من هذا الاعتراف، فإنه يبقى متشبثا بالحياة، لأنه ليس أمامه غيرها، لكن هذه الخصوصية فى ممارسة عاداته لم تعد كما هى، فالجماعة بسطوتها (المتمثلة فى المحقق) تتصيد له الأخطاء، عندما يتلمس أسباب هذه السعادة، حين يغير من عاداته الانكماشية، ويخرج من منزله ليشترى "اللوفة" التى سوف يستخدمها فى حمامه هذا، ولذلك يكون لزاما عليه أن يعد دفاعا عن نفسه، يبرر به هذا التغير.

وتصل هذه الشخصية إلى ذروتها التعبيرية، حين تعلن صراحة، أثناء دفاعها، أن كل ما تفعله هذه الجماعة ضدها

ليس مفاجئا لها، وأن رغبتها فى الإنكماش كانت فى أول الأمر "رغبة فى الهدوء، ثم أصبحت شبه إحساس بالخوف، وبلزوجة .فى أجساد الناس، وكلماتهم، ونظراتهم، و أخيرا أدركت، وأنا أعبر شوراع المدينة أن هناك من يتبعنى وسط الزحمة" (٢٦).

هكذا تؤدى الشخصية التعبيرية دورها الأساسى فى الكشف عن عمق الصراع/ عمق الأزمة، التى يعيشها الفرد المعاصر داخل جماعته . فـ "شخصيات يوسف الشارونى تدين مجتمعا تعيش فيه، دون أن تبين الإطار الكامل أو الثابت للمجتمع الأفضل الذى تريده.. ، و (هى) تعتبر بذلك مجرد الترمومتر الذى ينبئ عن ارتفاع درجة الحرارة، أو عن وجود الحمى فى جوف المجتمع دون أن تدعى علاجا لهذه الحمى" ٢٧٠)، وهو ما يتضح فى إحساس بطل (دفاع منتصف الليل) يقينا، بأن هناك من يتبعه فى الزحمة، دون أن يحاول التأكد من هذه المراقبة، ومواجهتها، بل يحاول الهرب منها، محاولات يتأكد هو نفسه من عقم نتائجها.

ويستعيض يوسف الشارونى عن الوصف الخارجى لشخصياته، بوصف آخر أشد التصاقا بها، وتعبيرا عن أزمتها الأصيلة. فهو يدخل إلى الشخصية، لا عن طريق أوصافها الظاهرة - كما رأينا فى النموذج التقليدى، ولكن عن طريق وصف أفعالها، باعتبارها هى المعبر الحقيقى إلى ما يختلج فى

أعماقها، وهو بذلك يضع معادلا لتقديم الشخصيات، بشكل أكثر فاعلية، وارتباطا بالخطاب الأساسى فى القصة، ففى "الطريق إلى المعتقل" يمزج الشارونى بين الوصفين، مختاراً من كليهما ما يراه ذا فائدة فى ترسيم الجو العام للقصة، المحيط بشخصية الراوى، فيقول فى فقرة طويلة "كان يبدو أن الرجل فى نحو الأربعين، أشيب الشعر، لا يفتأ يتمخط بين حين وآخر، و فى هندامه شيء من عدم الاكتراث، أما السيدة فكانت أصغر منه قليلا، على شيء من الملاحة، لكن أنفها طويلة للغاية، وعجيزتها ضخمة جدا، وكنت لا أعلم هل هما فى حالة من الهيام أو من التعب، فالسيدة لا تنفك تميل برأسها، وشعرها على ذقن الرجل وعنقه، و الرجل ما ينفك يداعب شعرها بأنامله، مداعبة هادئة أحيانا، عنيفة أحيانا" (٢٨).

إن الشارونى يصف الشخصية وصفا دقيقا، بالصورة التى أوضحها السحار سابقا، لكنه - كذلك - يضفر بين ما هو خارج الشخصية كمظهر، و بين أفعالها التى تعد - هى أيضا - مظهرا خارجيا، لكنه يعبر بدقة عما بداخلها من توتر وأزمة. فالرجل والمرأة مسافران للمعتقل، وفى حالة من حالات التعب، لا تمنع من ظهور ذلك التعاطف الذى يحدث عادة بين هولاء الشخوص المهمشين فى مجتمع ما، باعتبار اتحاد أزمتهما، ولعل فى ذلك - أيضاً - ما يمكن أن يكون صورة لحالة

التعب المقترن بالتعاطف، التى يشعر بها بطل القصة حيال والده/ رفيقه فى السفر.

ويمكن لنا - عن طريق ما سبق - رؤية أن الشارونى قد نجح فى تحويل قواعد الإحالة الخاصة بالشخصية القصصية، من خارجها إلى داخلها ولعل هذا - تحديدا - هو ما أحدث بعض اللبس فى فهم بعض النقاد لمحمولات مشاهده القصصية، ولنر مثلاً على ذلك فى حديث أحدهم عن (دفاع منتصف الليل) عندما يقول: "والحق أن كثرة آعتماد الكاتب على الوصف جعله يقع أحياناً فى تناقض صريح، فعندما يصف جو السينما بأنه عتمة شديدة، وعماء تام، لاينسى أن يصف سيدة عن يساره بأنها (تحك فخذها بأضافرها الطويلة المصبوغة)... فكيف استطاع أن يرى أظافر السيدة و كيف عمق الرؤية فى الظلام، فتأكد لديه أنها طويلة، ومصبوغة" (٢٩).

وقد تغافل هذا الرأى عن إحدى أهم سمات الشخصية التعبيرية، و هو تعبيرها عما يختلج فى جوف المجتمع من مرض. إن الأظافر الطويلة المصبوغة، كمظهر من مظاهر الحضارة الحديثة - من ناحية -، ومظهر توحشى لهذه الحضارة - من ناحية أخرى - لم تمنع هذه السيدة من التوتر، والإحساس بالأزمة، بل إنها - كمنجز حضارى - كانت شكلاً

من أشكال ظهور هذا التوتر الظاهر فيها/ فى حركتها. ومن ناحية أخرى فإن المحمول الأساسى لهذا المشهد، يتضح فى أن من يعيش فى الظلام دائماً، يستطيع أن يرى فيه بوضوح، والبطل يعيش فى نوع من أنواع الظلام الذاتى الناتج عن انكماشه داخله. فلماذا لا يستطيع أن يرى فى كل أنواع الظلامات الأخرى، وهو ما نراه بوضوح فى باقى مشاهد القصة، من استشراف البطل لخطر ما قادم نحوه على الرغم من إبهام هذا الخطر، وغموضه.

ولعل فى ذلك ما يتفق - بشكل ما - مع من قال بأن "الاتجاه التعبيرى فى القصة القصيرة تعبير عن فريق المثقفين الذين لا ينتمون إلى الواقع الاجتماعى بمقدار ما ينتمون إلى روح العصر، ولا يصدرون عن تجاربهم البيئية، والمعاشة بمقدار ما يصدرون عن ثقافتهم العامة" (٣٠). حيث بطل الشارونى - كباقى أبطاله فى معظم قصصه - لا يصف ما يراه بعينه، وإنما ما يعرف أنه كائن يقيناً، بما يتسق مع طبيعته التعبيرية - جزئياً - فى هذا المشهد، وكلياً فى علاقته بالعالم وأفراده من حوله. و انتمائه إلى روح عصره الذى يعيش فيه، إنتماء يحوى داخله عناصر تمرد واضحة، أو بالأحرى، عناصر متعمقة، ناقدة لهذه الرورح.

ثانياً: الشخصية الكابوسية:

رأينا - فيما سبق - كيف عرف الشارونى - بنفسه - كابوسية القصة بأنها تصوير الأحداث غير الواقعية بطريقة تبدو واقعية للغاية، كما يحدث فى الكابوس. ويمكن - عن طريق هذا التعريف ذاته- أن نعرف الشخصية الكابوسية بأنها: تلك الشخصية التى تعيش ذلك الحدث الكابوسى، حيث تتزاحم عليها التفصيلات الواقعية (جداً)، ولكن بشكل يوحى بأن هناك قوى ما تتخذ موقفاً مضاداً لها، موقفاً يؤدى إلى تكالب كل هذه التفصيلات الواقعية عليها، بصورة تتحول معها الحياة الطبيعية لهذه الشخصية إلى ما يشبه الكابوس.

ويعد الفارق بين الشخصية التعبيرية، و الشخصية الكابوسية فارقاً إجرائياً، يعتمد فى الحالتين على علاقة ما لهاتين الشخصيتين بالواقع الخارجى المحيط بها، كمكون من مكونات القصة الأساسية لدى يوسف الشارونى، و أحد أهم العناصر المؤثرة جوهرياً فى تكوين شخصياته.

فالشخصية التعبيرية على هذا، فردية، موجودة داخل إطار الجماعة ذلك الإطار الذى تعترف به وإن كانت ترفضه، وتدينه. وبذلك يكون العمل الأساسى فى تكوين القصة واقعاً على الشخصية (باعتبارها التعبيرى)، ومنتقلاً بها إلى الواقع

الخارجى.

أما الشخصية الكابوسية، فهى فردية، خارجة عن إطار الجماعة، هذا، تماماً، على الرغم من أنها محكومة بقواعده، عن طريق وقوعها تحت ضغوط إجبار ما ينتج عنه. وبذلك يكون العمل الأساسى فى تكوين القصة واقعاً على/ ناتجاً من عناصر الواقع الخارجى التى تؤثر فى هذه الشخصية، وتسهم بشكل كبير فى تكوين رؤيتها لنفسها، ورؤية المتلقى لها - تبعاً لذلك - داخل إطار تلك الأحداث المتعاقبة التى تحيط بها فى تتابع كابوسى. ويتضح الفارق - هذا - فى التخطيط التالى:

أ - تعبيرى: شخصية	عبر مجال كنائى اجتماعى ⟵	واقع خاجى
ب - كابوسى: شخصية	عبر مجال نفسى انطوائى ⟵	واقع خارجى

شكل رقم (١)

هكذا يمكن أن نعد كلا النوعين مضاداً للآخر إلا أنهما من ناحية أخرى صنوان، كأنهما وجهان لعملة واحدة، جوهرياً، فكلاهما تجسيد حى للأزمة التى يعيشها الفرد المعاصر، بشكل أكثر تبئيرا، يضع هذا الفرد فى خضم هذه الأزمة وبذا يمكن أن نرى تداخلا بين النوعين. على أن الشخصية الكابوسية لدى الشارونى تتسم بسمات تميزها عن سائر

النوعيات، ومن هذه السمات:

أ - الانعزال:

ويتضح الانعزال عن المجتمع/ الواقع الخارجى، ملمحا أساسيا للشخصية، ومكونا من مكونات كابوسيتها. ويبدو هذا الانعزال مبررا، سواء أكان هذا التبرير محكوما بمنطق واقعى، أو خاضعا للمنطق القصصى. ففى قصة "سرقة بالطابق السادس" يظهر إنعزال (سيد أفندى عامر) نتيجة لفشله فى حبه، الذى لم يصرح به - أبدا - لمحبوبته. وهو انعزال صوفى، فسيد أفندى راهب فى محراب هذه المحبوبة، يرسم صورتها، وينحت تمثالا لها، ويكتب فيها الشعر والقصة، وكأن هذه هى وظيفته الوحيدة التى يحيا من أجلها، وحتى فى فترات عمله - مدرسا -، واختلاطه المحدود، يبدو كأنه يهيئ نفسه لوظيفته هذه. (٣١)

من جهة أخرى، تبدو عزلة الشخصية فى قصتى (الزحام)، و (المحات من حياة موجود عبد الموجود) عقابا داخليا مباشرا، على الجريمة التى ارتكبها كل من البطلين.

فقد ضاجع بطل "الزحام" أرملة أبيه بعد وفاته، فى حين ارتبط (موجود عبد الموجود) مع أم زوجته بعلاقة آثمة. مع ملاحظة الفارق الذى يتضح بين الاثنين، فى أن العزلة الأولى (فى الزحام) كانت بمثابة تقوقع داخلى للبطل، أدى به فى

النهاية إلى أن يجن، فى ناتج مباشر لانتهاك هذه العزلة، عن طريق ظهور أبيه فى أحلامه، معاتبا إياه على هذا الجرم الذى ارتكبه فى حقه. (٣٢).

أما فى حالة (موجود عبد الجود) فيأخذ الانعزال سمة الهروب من هذا العقاب، إنه خوف تأصل داخله، من أن يتحول كل الناس إلى محققين، للجريمة التى ارتكبها حين قتل حماته عقب انتحار زوجته، بعد علمها بعلاقتهما الآثمة.

يبدو الانعزال - إذن - فى القصتين ناتجا لخوف من عقاب على جريمة ارتكبها. مع فارق واضح فى قوة الشخصيتين، حيث تلجأ الأولى إلى الانعزال داخل جنونها، حاميا لها، وتلجأ الثانية إلى تسويغ ذلك الإنعزال عن طريق نظريات فلسفية، (أنا خائف إذن أنا موجود)، و (الحنين إلى رحم الأم دفاع عن النفس ينتهى بالقضاء عليها) (٣٣). هذان النوعان من الانعزال يبدوان متوائمين تماما، مع الخطاب الرئيس المنتقد لأبجديات الحضارة الحديثة فى القصتين. حيث يبدو مرض بطل (الزحام) ناتجا مباشرا لشدة الزحام، الذى يعانى منه - هو بالذات - بصورة واضحة : ولأنه سمين البدن، وهو ملمح مفارق شكل أزمته منذ البداية.

لكن هذه الجريمة الواضحة المعالم فى القصتين - كلتيهما - تتراجع على نحو واضح فى (دفاع منتصف الليل) حيث لا

جريمة أساسا. فما أن يغير البطل عاداته، بشكل جزئى، مفاجئ، حتى يفاجأ بأنه مطلوب منه أنه يعد دفاعا عن هذا التغيير الطارئ، وهو ما يتفق مع فكرة عصر الرقم، التى نقلناها - من قبل - عن آلان روب جرييه، حيث وجوب التزام الفرد بالقوانين الصارمة التى قيدته بها الجماعة، وإلا فإنه سيكون مهددا بخوف ما.

إن هذا الخوف يتحول فى القصص الثلاثة إلى رعب حقيقى، ينتفى معه الإحساس بأى أمل فى الخلاص، خلاص الفرد المعاصر من أزمته، و هذا "الحلم بالخلاص الذى قد تحول إلى رعب من لا شئ، وإحساس مرهق بخطيئة مجهولة، ينتهى حين يدخل البطل بيته الصغير الحقير بكابوس حقيقى" (٣٤)، حين تقضى سلطة الجماعة على كل أمل فى خلاصه، عندما تلاحقه إلى منزله الذى اعتقد، من قبل، أنه سوف يحميه منها، فسارع إلى الرجوع إليه.

ويبدو انعزال بطلتى قصة (زين) ، وقصة (جسد من طين)، لا نتيجة جرم ارتكبته أى منهما، بل نتيجة مرض أصاب كلا منهما.

فـ (زين) مصابة بصلع دائم، لا أمل فى الشفاء منه، مما يؤدى إلى نبذها مكرهة، وإلى تفريق أبويها فى المعاملة بينها وبين أخواتها، فهى تعامل داخل أسرتها كمواطنة من الدرجة

الثانية، وهو الأمر الذى يسيطر عليها، على مدار القصة، ويؤدى فى النهاية إلى سرقتها قرط أمها، لكى تحصل على العلاج، تلك السرقة التى ترى فيها جريمتها، التى سوف تلتصق بها طوال عمرها، فترضى بأن ينبت شعرها لمدة ليلة واحدة، هى الليلة التى سوف تنتحر فيها متخذة من شعرها الطويل المنسدل غطاء لجثتها. (٣٥).

ويشبه هذا - بشكل ما - ما يحدث فى قصة (جسد من طين)، حيث (ليزا) التى تعانى من وجه مجدور مشوه، يجعلها معزولة - كرها - عن المجتمع، وعن الزواج، وعلى الرغم من تمسكها بالفضيلة إلا أنها تعجز - فى النهاية - عن مواجهة مطالب جسدها، فتسقط، الأمر الذى يعذب ضميرها، فتنتحر هى الأخرى. (٣٦).

وبهذا يمكن أن نرى أن "الإنسان فى قصص الشارونى مطارد أبدا، فهو مهدد بالمرض، وبالخيانة، وبالجريمة، وبالموت، وبالإعدام. فالإنسان لدى الشارونى معذب، وعذاباته تتراوح بين الفكر والمادة . لذا فهو يردد دائما بأن ما حدث لهذا الإنسان فى القصة يمكن أن يحدث لكل إنسان" (٣٧).

وهذا ما يتفق مع المخطط الموضح للشخصية الكابوسية، الذى يوضح عمل مفردات الواقع الخارجى، وتأثيراتها فى الشخصية الكابوسية، باعتبارها شخصية مجبرة على

الإنعزال.

ب - الوعى الحاد بالأزمة:

تنتهى عزلة شخصيات الشارونى الكابوسية، دائما، نهايات مفجعة، تتراوح بين الجنون، والانتحار، والتلاشى، تلاشى الوجود، الذى يعترف به موجود عبد الموجود بوضوح فى ختام قصته حين يقرر بشكل منطقى قاطع "أنا خائف إذا أنا غير موجود" (٣٨) فى إنذار واضح، مفاده أن الخوف يساوى - بالفعل - هذا التلاشى، أو - على الأقل - يؤدى إليه.

والملاحظ أن (موجود عبد الموجود) هو الأوضح فى شخصيات الشارونى الكابوسية الذى لا يتخذ - على مدار قصته - سمت التلاشى الحقيقى؛ عن طريق الجنون والانتحار، ولعل مرد ذلك إلى وعيه الشديد بأزمته، ذلك الوعى الذى أدى إلى انعزاله، وعلى الرغم من هذا الانعزال، يظل يقظا، بشكل واضح، إلى أى محاولة لانتهاك عزلته. إن وعيه - كما نستنتج من مقولاته الفلسفية التى يطرحها عبر القصة- يعد السبب الأساسى لصموده أمام أزمته.

إن هذا الوعى؛ يعد مكونا أساسيا من مكونات الخطاب الرئيس الذى يطرحه الشارونى، محاولا - فى الوقت ذاته - الاستناد إليه فى مواجهة الأزمة الحضارية التى تواجه شخصياته.

وهو الوعى الذى تسبب - كذلك - فى النهايات المفجعة لأبطال هذا القصص، على اعتبار ارتباط وعى الشخصيات، فى قصص مثل (زين جسد من طين، الزحام) بعناصر أخرى قيمية، تتصل بالدين والضمير، فهذه الشخصيات تؤرقها جرائمها - نظرا لوعيها الشديد بأنها جرائم من نواح مختلفة، فهو أرق يتعلق بالمسألة الإيمانية فى (جسد من طين)، ويتعلق بمن يمارسون سلطة قاهرة (الأب والأم فى زين، والأب فى الزحام).

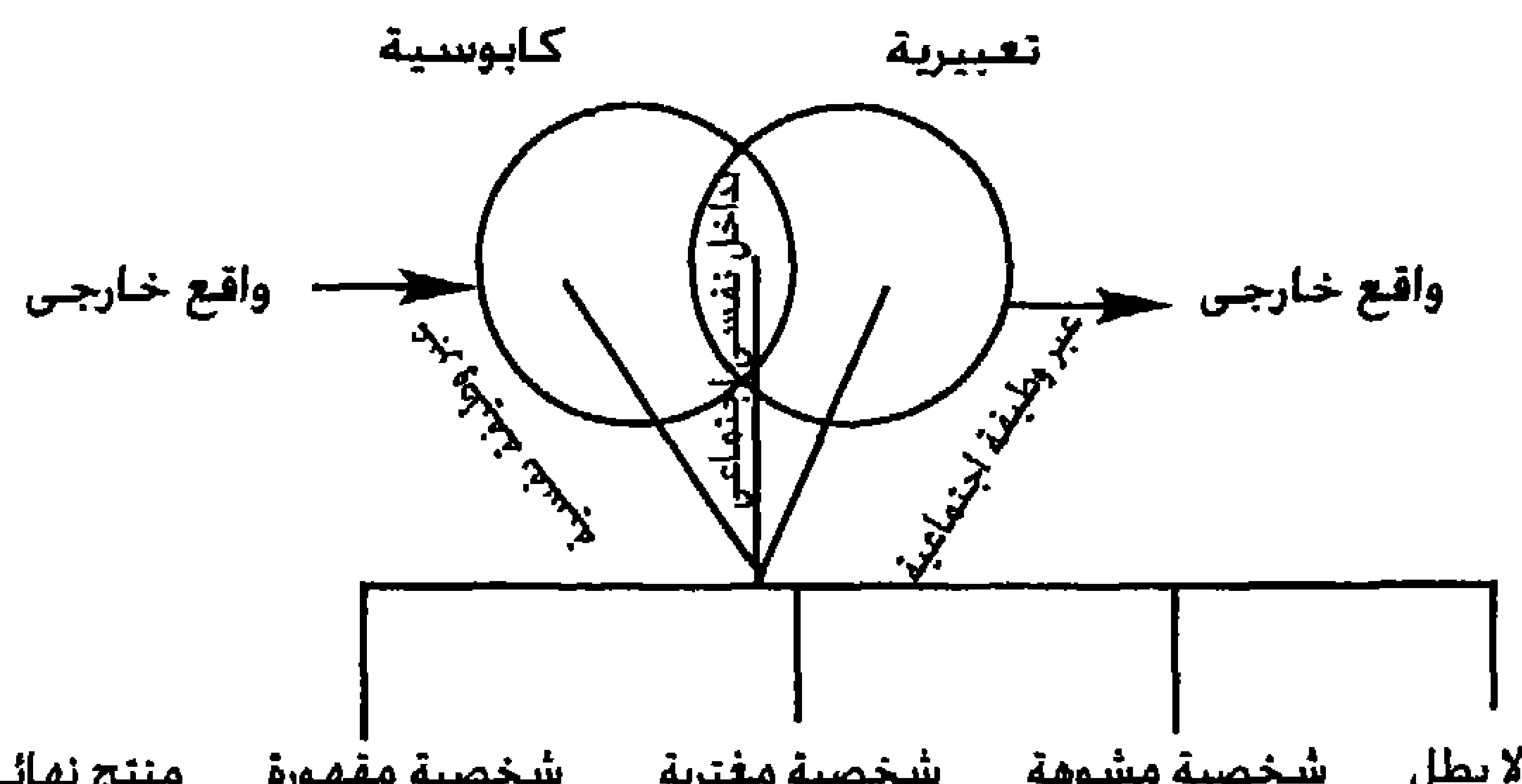
لكن بطل (دفاع منتصف الليل) عندما يعى أزمته وعيا كاملا، يرى فى محققيه مجرد منتهكين لعزلته، فيقاومهم. وعندما تبتعد الأزمة عن المسألة الإيمانية هذه، وتقترب من جو الفلسفة، فإن الشخصية تكون هى التى أسبغت وعيها الفلسفى على أزمتها الأصيلة، ذلك الوعى الذى يعد خط دفاعها الأخير عن نفسها.

بين التعبيرية والكابوسية:

عن طريق ما سبق، يمكن أن نقر بأن الشخصية التعبيرية، والشخصية الكابوسية، قد مثلتا نمطين عامين فى قصة الشاروني، حاول عن طريقهما إرساء عنصرين قصصيين جديدين فى القصة العربية.

وهذان النمطان صنوان، متداخلان، وينتج عن تداخلهما أنماط عديدة يمكن أن تندرج تحتها، تبعا لما أقررناه سابقا، عبر

وظائف اجتماعية و نفسية، ينتج عن كل منهما، أو عن تداخلهما أنماط أخرى مثل: اللابطل، و الشخصية المشوهة، والشخصية المقهورة، والشخصية المغتربة. وذلك تبعا للمخطط التالى:



شكل رقم (٢)

ويمكن لنا تبعا لهذا المخطط أن نناقش هذه الأنماط الجزئية للشخصيات القصصية لدى الشارونى، باعتبارها شخصيات تجمع بين الجانبين الكابوسى والتعبيرى، وسماتهما، أو - على الأقل - بعض من سماتهما. وهو ما سوف يتضح فى هذا الجزء من الدراسة.

١ - الشخصية المشوهة:

يقف التشوية - بما هو قيمة تعبيرية فى الشخصية - دليلا بليغا على مقدار الانزياح، الذى يحدث فى مكونات

الشخصية داخل السرد، إذا ما قورنت بالشخصية داخل الواقع، فـ "العناصر الواقعية تضاف إلى الأخرى المتخيلة، وتتحول إلى شىء مختلف تماما" (٣٩). وأيا كان الحقل الذى يخرج منه هذا الانزياح، كابوسيا كان، أو تعبيريا، فإنه يعبر فى النهاية عن معنى باطن، كامن وراء جسد يفترض أنه كان طبيعيا، معنى مشوه، ينال شخصية من داخلها، بما يتوافق مع فكرة أن الاتجاه التعبيرى يعبر عما هو معلوم، وليس عما هو كائن. وقد ظهرت فكرة التشويه فى قصص يوسف الشارونى على عدة مستويات:

أ - التشويه، مطلب اجتماعى، وإدانة للعصر: -

تعد الشخصيات التى عالجها الشارونى فى قصصه، وخاصة المشوهة منها، إدانة للعصر ومفرداته، تلك التى أسهمت بنصيب وافر فى تشويه إنسان هذا العصر، وتحويله من فرد تهتم به الحضارة، وتعلى من قيمته، إلى مجرد عنصر مهمل، فى سبيل الإعلاء من قيمة المجموع. الأمر الذى أفقد الشخصيات محتواها الأساسى، لتصبح - فى نهاية الأمر - مجرد سمات شخصية جزئية، تتجسد فى شكل الشخصية - مجرد شكلها - هذه الإدانة تبدو واضحة فى التناقض بين مهنتى بطلى قصتى (زيطة صانع العاهات)، و (مصرع عباس الحلو).

فإذا كان العمل الأساسى لعباس هو (الحلاقة)، بما تحويه من فكرة التجميل، الذى يتطلبه المجتمع، فإن "الظروف العالمية جميعها، وليست المحلية وحدها، هى التى وجهت زيطة نحو صناعة العاهات، وهى التى جعلته ينتهى إلى هذه الصناعة الخلاقة" (٤٠)، فالواقع العالمى، مؤثراً فى أفراد المجتمع المحلى، قد أدى إلى كون فكرة التجميل، باعتبارها تزييفاً للواقع، منتشرة بشكل واضح فى الأوساط القادرة على دفع ثمن ذلك التزييف، وفى المقابل، أدى إلى انتشار فكرة التشوية، مبرراً للوصول إلى غايات غير مبررة فى حد ذاتها، "كان زعماء العالم يصنعون الحقد والكره فى القلوب، ويصنعون القنابل، والطائرات فى المصانع، ثم مزجوا الجميع معا، وصنعوا منه حريقاً عالمياً كبيراً، وفى الشوارع الضخمة، فى المدينة، كانت صناعة التجميل قد انتشرت تصنع السمنة للنحاف، والنحافة للسمان "(٤١).

هكذا يدين الشارونى ذلك الواقع العالمى المشوه بالكراهية، والمشوه لأفراده، عن طريق إبراز ذلك التناقض الواضح بين الطرفين : ، التشويه، و التجميل.

وهكذا، فقد ارتكز دفاع يوسف الشارونى عن زيطة على هذه النقطة، وهى أن زيطة لم يصطنع العاهات، إلا مسايرة لواقع عالمى، من ناحية، و من ناحية أخرى، أنه - باصطناعه

هذه العاهات - يمنح كلاً من المحسن و الشحاذ مبرراً ما. فهو يمنح الشحاذ مبرراً للحياة. والكسب. وبهذا تصبح صناعة التشويه معادلاً لصناعة الحياة فى الحضارة الحديثة. كما هى مبرر لحياة الشعوب عند زعمائها. وهو يمنح المحسن مبرره الميتافيزيقى لكى يمنح هذا الشحاذ شيئاً. مقابل دعاء سيظن - متعمداً - أنه مستجاب. فقد كان هؤلاء المحسنون "أشخاصا عمليين. لا يريدون أن ينفقوا أموالهم بلا عاهات تستدرهم. ولا يبعثروها على غير مستحقيها. كانوا يريدون عميا. وعرجا. وبلها. كى يغدقوا عليهم مما يغدقون على عشيقاتهم" (٤٢). وبذلك يصبح التشويه مطلباً أصيلا فى المجتمع. ومطلبا ضروريا لسير الحياة فيه.

ب - التشويه سبب لأزمة الشخصية:

إذا كان التشويه - بما هو مطلب اجتماعى أصيل - يعد نتيجة لانحراف اجتماعى. فإنه - من ناحية أخرى - يعد سببا أصيلا لازمة الشخصيات فى قصة الشارونى. وخاصة فى القصص التى نجد أبطالها مشوهين. نتيجة لإصابتهم بمرض قديم.

يظهر ذلك فى (زين) بطلة القصة المسماة باسمها. التى تنجو من حادث كاد يتسبب فى موتها. وينتج عن هذا الحادث بتر أحد أطراف أصابعها. إلا أنها. بعد قليل. تصاب بقرع خبيث

يذهب بشعرها. وهذا القرع، حسب القصة، هو السبب الأساسى لأزمة "زين"، وهو السبب الداعى لأن تعامل، من قبل والديها، معاملة سيئة، بل يجعلها مطالبة بالكثير من الواجبات، فى مقابل مبدأ "اللاحق" الذى تعامل به من قبل الجميع.

فإذا أخذنا فى الاعتبار الدلالة الميثولوجية للقرع، سنجد أن هذا القرع يدل على الحزن على فقيد عزيز، وتظهر بوضوح "هذه العادة عند الإسرائيليين القدماء، أن يظهروا حزنهم على وفاة أصدقائهم عن طريق قطع أجسامهم وقص جزء من شعورهم بحيث تبدو صلعات فوق رؤوسهم" (٤٣). القرع - إذن - دليل الحزن، وقرين البكاء، وتشويه الجسد، والروح، و هو نتيجة مصيبة عظيمة. ففى التوراة تولول مؤآب على نبو، وعلى ميداب، فى كل رأس منها قرعة، كل لحية مجزوزة، فى أزقتها يأتزرون بمسح، على سطوحها، وفى ساحاتها يولول كل واحد منهم سيالا بالبكاء" (٤٤). وهو ما يتواتر لدى معظم القبائل البدائية، حسب مقولات جيمس فريزر، وهو ما يوضح إحدى مقومات ثقافة الشارونى، حيث الدين عامل أساسى. من العوامل المؤثرة فى الشخصية، وفى تعبيرها عن أزمتها، و حيث الأزمة متوحدة عند جميع البشر خاصة إذا ارتبطت بالحاجات الأساسية، أو بفقد العزيز. ولعل ذلك يردنا إلى بداية

تشوه "زين" حيث الحادث الذى تسبب فى بتر أصابعها فكأنها أصيبت بهذا المرض، الذى أدى إلى قرعها، حزنا على ذلك الجزء العزيز الذى فقدته من جسمها، غير أننا لن نتعدى إلى هذا الحد من الاستنتاج الذى يبدو، فى أحد أوجهه، ملائما لذلك الجو الحزين المخيم على القصة، فما يهمنا هو ما سببه هذا التشويه من أزمة واضحة. وقعت زين فى براثنها، الأمر الذى يتضح فى مفارقة بالأمر إلى ذروته، عندما ترتب شعر أختها الناعم المسترسل، وها هى ذى (أختها) قد أوشكت أن تتم السادسة عشرة، وستزف إلى ابن عمها مفتاح" (٤٥) وزين فى العشرين، ويتضح لها عزوف كل الرجال عنها، حتى ابن العمدة الذى لا يتورع عن إقامة علاقة مع أى أنثى، مما يجعلها تشعر أن هذا القرع قد أدى إلى كونها نجسا، يجب أن يبتعد عنه الجميع، و هو ما جعلها تحس بأزمة وجودها/ خطيئتها، وتعمل على التكفير عما لايد لها فيه، عن طريق عملها الشاق الدءوب، الذى لا تنال عليه أى كلمة شكر، إن بكاء زين فى وحدتها كثيرا دلالة على اكتئابها، ناتج عن إدراكها إنها "عاجزة عن التحكم فى الأشياء، أى أنها لا تستطيع أن تحقق أهدافا مرغوبة، أو تتجنب وقوع أى أحداث غير مرغوبة" (٤٦)، كما أن رغبتها فى استكمال أنوثتها هى ما دفعتها - بالتأكيد - إلى ارتكاب السرقة لمرة واحدة أولى، كدنس بديل،

يكون لها يد فيه، فكأنها تقول لمن حولها، إذا كنتم تعاقبوننى على ما لا يد لى فيه، فسأصنع بنفسى ولنفسى ما أستحق عليه هذا العقاب. إن تشبث زين بحقها الأساسى فى السعادة قد أوصلها - عند الشارونى إلى حتفها" (٤٧)، وهكذا أدى تشويه (زين) إلى أزمة، لم تجد منها خلاصا، إلا بتحول هذه الأزمة إلى أزمة أخرى ناجمة عنها، عن طريق سرقتها لقرط أمها لتدفع ثمن علاجها، الذى ينجح، فينسدل شعرها فاحما على كتفيها، و يقيم معها ابن العمدة علاقة تعلم القرية سرها، فتلقى (زين) حتفها فى النهاية.

إن الشارونى فى استخدامه للتشويه عنصر ا أساسيا فى الشخصية، نجده يحاول استبطان هذه الشخصية من الداخل، فيبدو التشويه ملمحا خارجيا/ بابا رئيسا يركز الراوى عليه، لكنه - من ناحية أخرى - يؤكد بشكل ما العامل الاجتماعى، الذى يظهر فى كون الرواى يرصد الأحداث من الخارج، فى صورة تجعل من الشخصية الرئيسة أقرب إلى البطل النبيل الذى تتواتر عليه أهوال القدر، غير أن بطل الشارونى فى النهاية ليس بطلاً بالمعنى التقليدى، بل إنساناً قد يخضع لرغباته.

وهذا النموذج يتكرر بصورة ما، فى قصة "جسد من طين"، حيث "ليزا" بطلة القصة أصيبت فى طفولتها بجدرى ترك

أثراً واضحاً على هيئة ندوب شوهت وجهها، مما جعلها غير مرغوبة من الرجال، فصديقاتها قد تزوجن، وهى فى سن الثامنة والعشرين، ولم يتقرب إليها أحد.

إن أزمتها - إذن - تكمن فى وجهها المشوه، وهى أزمة كانت "ليزا" تحاول الهروب منها بعدة طرق:

الأولى: ثقتها التامة فى جمال جسدها، مما يعد سداً للنقص الذى تحس به فى وجهها.

الثانية: أحلام اليقظة التى كانت تحلم فيها بجارها طالب الطب، والتى كان جسدها يصل فيها إلى قمة إثارته.

الثالثة: هى الدين، حيث تمسكها بالفضيلة، ومحاولتها لطرد هذه الأحلام، عن طريق قراءتها كتابها الدينى. [٤٨]، ونلاحظ أنها كانت تفعل ذلك بعد أن ينتهى الحلم [٤٩].

إن ما يحكم أزمة ليزا - إذن - هو جسدها، ذلك الممنوع من رغباته بسبب من تشويه وجهها. وهى، حين تحاول أن تنال تلك الرغبات، فإن الدين، الذى كان من أهم أسباب تواؤمها مع أزمتها، يصبح هو العنصر الضاغط، المؤدى بها إلى حتفها. حيث الدين، فى هذه القصة، قد أدى بها إلى الاعتقاد بأن الشيطان قد سكنها، بعد ممارستها الجنس مع جارها طالب الطب، هو الذى دفعها إلى الانتحار. فى معادل واضح للمجتمع الذى قتل (زين) من قبل.

إنها الأزمة نفسها، ولكن بتنوع فى أشكالها. ذلك التنوع بين الخارجى/ المجتمعى، والداخلى/ النفسى. حيث الحكم النهائى - فى كلا القصتين - متوافق مع طبيعة هذا التنوع من ناحية، ومع طبيعة كل من القصتين، من ناحية أخرى. فالحكم على (زين) بدا مقبولا، من وجهة نظر مجتمعها، لأنه هو الذى قرره، كما يتضح من الفقرتين الأخيرتين فى القصة [٥٠]. أما (ليزا)، فإن جارها/ شريكها فى الخطيئة، قد أسف لأنه لن تتاح له الفرصة مرة أخرى، لكى يضم جسد ليزا، مقررا: "ما أسخف المعركة التى تنتهى فى نفس الإنسان بمثل هذه النهاية" [٥١]. فى حكم نهائى أصدره - هو - على (ليزا). أو بالأحرى؛ على الحكم الذى نفذته (ليزا) فى نفسها، بأن انتحرت، بعد أن وقعت معه فى الخطيئة، بوقت قليل.

الأزمة فى الشخصيتين واحدة، والسبب متشابه، والنهاية، فى الحالتين، تكمن فى خرق القانون: الاجتماعى فى (زين)، والدينى عند (ليزا). و كلا الشخصيتين قد لقيتا حتفهما فى نتيجة/ عقاب لهذا الخرق، مما يؤكد ما أقررناه، سابقا، من أن شخصيات الشارونى محرومة من إرضاء رغباتها، نتيجة لضغط الجماعة، وإذا حاولت إرضاء هذه الرغبات، تكون النتيجة لفظ الجماعة لها، أو أن تنفى نفسها خارج هذه الجماعة.

جـ : التشويه بالعاهة والجو الكابوسى:

إذا كنا قد عالجنا تشويه البطل فى العنصر السابق، فإن تشويه الشخصية الثانوية/ المساعدة، هو ما يهمنا هنا، هذا التشويه الذى نجده - أساسا - فى هذا النوع من الشخصيات، يوجد داخل إطار كابوسى، يحكم القصة، ويتحكم فيها، كما أن هذا التشويه يظهر عن طريق إبراز عاهة - غالبا ما تكون - واضحة الأثر فى أداء هذه الشخصيات لوظائفها داخل القصة. وهى الوظائف التى تساعد على رسم الجو المحيط بالبطل/ الشخصية الرئيسة، وهو ما يجعل رؤية هذا البطل بصورة أوضح ممكنة، نتيجة للإلمام به من الداخل، عبر رصد انفعالاته فى النص، وكذلك نتيجة للإلمام بأهم ما يدخل إلى محيطه الحيوى من شخصيات.

كما أن العاهة قد تودى وظيفة تعبيرية، فإذا سلمنا - جدلا - بأن (محمود) البائع فى قصة (القيظ) هو صورة من صور انعكاس (محمود) المثقف، نتيجة لتشابه الاسم، وهو ما نراه واضحا فى مشهد المرآة [٥٢]، فإن عين البائع التالفة ستمثل - إذا - أزمته الوحيدة التى استطاع أن يتآلف معها، فى مقابل أزمات عديدة للمثقف لم يستطع التغلب عليها، وهو ما يتفق مع المقولة التعليقية فى بداية القصة (محمود شاب مثقف، وهى لعنة كافية فى هذا العصر)، ذلك لأن البائع

سيمثل شخصية ذات اتجاه واحد، فى حين أن المثقف متعدد الاتجاهات، وهو بالتالى متعدد الأزمات. كما أن البائع سيمثل - على الرغم من بساطته، وعاهته - ما يمكن أن يكون المثقف قد طمح إليه من استقرار وسكينة. ففى حين أن المثقف يضع شروطاً سخيفة لسعادته، فإن البائع ينفى هذه النوعية من الشروط من حياته، لذلك ينجح فى الزواج من فتاة، فى حين يكون المثقف على وشك إنهاء علاقته الثالثة.

وقد حاولت قصة (سياحة البطل) ترسيم الجو الكوبوسى، عن طريق (المقهى)، وهى المحطة النهائية لبطل القصة (مؤمن)، التى وصل إليها أخيراً، أثناء بحثه عن مسكن، فى يوم عطلته الرسمية، وفى محاولة منه لمقابلة أحد أصحاب العمارات، وأحد الوسطاء.

يظهر رواد المقهى كأنهم "من سن واحد تقريباً، يكادون يرتدون زياً متماثلاً، كأنهم تلاميذ فى مدرسة، وكان أكثرهم لا يسير باعتدال، بعضهم يسير كأنما قدماه صناعيتان، و بعضهم يخب كأنما له قدم أطول من الآخرى، وبعضهم يفسح ما بين رجليه كأنما به شىء من كساح أو كأنما هنالك مسامير فى حذائه" (٥٣).

إن هذا التوحد - الغرائبى - الواضح فى شكل العاهة، بتضافره مع التوحد في شكل الزى، له دلالة واضحة، مشيرة

إلى قيم الجماعة التى تطبع أفرادها بسماتها، فكأن كل رواد هذا المقهى يسيرون بهذه الطريقة ، فقط لأنهم من روادها، ولأنهم - جميعاً - يلعبون فيها الشطرنج، إنها شخصيات قد تشبه فى ظروفها شخصية مؤمن بطل القصة، وهم يسيرون بهذا الشك ليوائموا بين سيرهم، وسير حياتهم، الذى يحصلون فيه على أقل حقوقهم بالكاد.

إلا أن ما يثير الانتباه أن "الوسيط" بين مؤمن وصاحب العمارة، كان يرتدى زياً مختلفاً عن باقى رواد المقهى، إضافة إلى سلامة قدمية، ومرد ذلك إلى أن هذا الوسيط قد نجح فى الخروج من دائرة هذا المقهى باتخاذه دور الوساطة (السمسرة). ومما يدل على ذلك هزيمته فى الشطرنج، إنه حالة وسط بين حالة رواد المقهى، المنسحقين فى المجموع، وبين أصحاب العمارات الساحقين، المتفرجين، ولعل فى اسمه "يونس" ما يؤكد هذه الحالة، حيث مرتبته - باعتباره وسيطاً - تقارب مرتبة الأنبياء.

أما صاحب العمارة، فلا يكفى كونه لا يسير بإعتدال، بل يتفرد/ يتميز على كل رواد المقهى، باصطحابه عكازين، دليلاً على عاهته "فكأنما أصحاب العمارات على هيبتهم - ذوو عاهات، بالنسبة للباحثين عن مساكن لديهم، بل إن هذه العاهات لون من ألوان هيبتهم" (٥٤). تبدو العاهة المتوحدة فى

شخصيات المقهى - إذن - عنصراً من عناصر الجو الكابوسى الذى يحيط بالبطل، فيحاول أن يسايره باصطناع العاهة، ثم يفشل، فى نهاية اللقاء، فى الحصول على مسكن تحت الأرض، فى بناية صاحب العمارة.

ولعل هذا الشكل، من أشكال معالجة التشوية الناتج عن عاهة، يبدو أكثر تنوعاً فى قصة (دفاع منتصف الليل). حيث نجد أن كل الشخصيات، التى لها صلة مباشرة، غير عابرة بالبطل، مشوهة عن طريق عاهة ما. مما يجعل من الجو الكابوسى حلقة محكمة يدور فيها البطل.

فالخادمة عوراء، ذات جحوظ واضح فى إحدى عينيها، والبائع الذى يشترى منه البطل الليفة متآكل الأنف، دليلاً على إصابته بزهرى قديم [٥٥]، والرجل الذى يراقبه فى الطريق أعرج. ونلاحظ المفارقة بين كونه مراقباً، وكونه أعرج، حيث العرج مؤد، بالضرورة إلى صعوبة فى السير، الأمر الذى يؤدى - بالتالى - إلى وجود صعوبة فى أدائه لوظيفته، المعتمدة أساساً على السير وراء الشخصية المراقبة، أم لعله لون من ألوان التمويه. إضافة إلى أن المحقق الذى يحقق مع البطل أحدب، متآكل الوجه.

إن البطل مأزوم، يرغب فى التخلص من أزمته بالنظافة، بأن يأخذ حماما، ذلك الحمام الذى يجعله يحس بأنه يتشبث

بالأرض، وبالإنسان، و يقيم مشروعات حقيقية عظيمة، فالناس يشعرون "بدرجة أعلى من السعادة إذا استطاعوا حل صراعاتهم الداخلية و، تحقيق درجة من التكامل فى شخصياتهم» [٥٦]. ذلك التكامل الذى يجده البطل فى الاستحمام، والذى يحاول الوصول إليه عن طريق شرائه لليفة. غير أنه من الملاحظ أن الجماعة لا تتيح له هذه الفرصة أبداً، فالبائع (المتآكل الأنف) هو آخر بائع يمكن للبطل أن يصل إليه، والليفة هى الأخيرة لديه كذلك، وهى متآكلة الأطراف بسبب الفئران، فكل العوامل المحيطة تشير إلى عدم إمكانية تحقيق النظافة عن طريق ليفة بهذا الشكل ، مشتراة من بائع بهذه الصورة، لكن البطل - مجبراً - يشتريها، وبشرائه إياها يكون قد ارتكب جرمه الكبير، المتم لجرم خروجه عن روتينه اليومى، بوجوده فى هذا المكان. فيكون - بذلك -مطالباً بتقديم دفاعه عن نفسه إلى المحقق الأحدب، الذى ينظر فى التقرير الذى قدمه المراقب الأعرج، عن علاقة البطل بكل من البائع المتآكل الأنف، والخادمة العوراء.

هكذا تمثل العاهة السمة الرئيسة، التى يعرف بها هؤلاء الأشخاص، الذين يعدون أعداء له، كما أنهم مجرد رجال، يبدون كما لو كانوا يمثلون هذه المدينة المظلمة، المزدحمة، الرهيبة، التى شرعت عيونها فى مطاردة صاحبنا، منذ اللحظة التى

خرج فيها من منزله » [٥٧]. يظهر الأمر - إذن - كأن هذه الحضارة قد استلبت هؤلاء الرجال لصالحها، وهم - بدورهم - يقومون بالأعمال المنوطة بهم فى آلية واضحة، على الرغم من عاهاتهم، فى محاولة منهم لاستلاب بطل القصة فرديته، وخصوصيته، وعليه هو أن يدافع عن نفسه بأن ينفى هذه التهمة عنه.. "ما أردت أن أكون عظيماً ولا زعيماً ولا غنياً".

إضافة إلى ذلك، أن إحاطة البطل عن طريق هؤلاء الأشخاص المشوهين، يعد تركيزاً له، بشكل ما، أنه مهدد دائماً بالمرض أو العجز أو الموت. وهو أمر يسهم، بشكل كبير، فى إضفاء الكابوسية على جو القصة التى ينقل فيها يوسف الشارونى واقع شخصية مأزومة داخل حضارة العصر الحديث الجماعية، وهو ما يعد - بشكل ما - فانتازيا فى تصويره لهذه الشخصيات المشوهة، فهؤلاء الشخوص هم داخل إطار "المحكى الفانتاستيكى الذى لا يصور شخوصاً معطاة كعنصر للتزيين، أو لإتمام الحبكة، ولكنه يلغم الرواية بمصائر قدرية، الاستثناء هو قاعدتها" [٥٨]. و هى المصائر التى تهدد بطل القصة - على مدارها -، والتى هو مطالب بالدفاع عن نفسه ضدها، ليبقى فرداً عادياً، لا يدخل فى حيز الاستثناء.

د - التشويه الكاريكاتورى:

يعى يوسف الشارونى شخصياته عن طريق ما يعتمل فى

داخلها، معتمداً على إظهار هذا الداخلى واضحاً في الشكل الخارجى للشخصية، فإذا أضفنا إلى ذلك، ما توصف به الكتابة الحداثية عموماً، بما لها من حس ساخر، فسيكون من الطبيعى - إذن أن نلمح فى شخصيات يوسف الشارونى ذلك النوع من الشخصيات التى تبدو "مثل الدمى الخشبية الملطخة بالألوان الصارخة، والإنسان الآلى، ومهرجى السيرك، والحانات، و المقاهى، وفى كثير من الأحيان هم مبطوطون، محنيو الظهور، يتطلعون من حولهم فى خوف" (٥٩). هكذا يتخذ التشويه شكله الكاريكاتورى، وهو ما نجد له أمثلة فى قصص الشارونى، ومنها: السيدة فى القطار فى قصة (الطريق إلى المعتقل)

فعلى الرغم كون من الجو المحيط بها خانقاً، إلا أن وصف السيدة نفسها يتخذ طابعاً ساخراً، حيث التركيز على "أنفها الطويل وعجيزتها الضخمة"، ثم تصل السخرية مداها عندما تنتشر رائحة كريهة، فتميل بأنفها الطويل على ظهر ابنها لتشمه، فكأن رسم الشخصية لا يكفى لتشويهها، فتبدأ الشخصية نفسها، ومن خلال وعيها بطول أنفها المبالغ فيه، تبدأ فى استعمال هذا الأنف، استعمالاً يضفى، ويزيد من هذا الطابع الساخر.

على أن الشكل ، الأكثر وضوحاً لما نعنيه بالتشوية

الكاريكاتورى، يظهر فى قصة "الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم"، حيث نجد اسماً غريباً لبطل القصة "ميم" لعله دال على العمومية، ودخول الشخصية داخل الإطار التعبيرى، وهذا الـ "ميم" يصحو ذات صباح ليشعر بألم فى رقبته، و يتضح - فيما بعد - أن هذا الألم مصحوب بطول فى الرقبة، وسمنة فى الجسم، وعلى الرغم من محاولات "ميم" لتفسير هذه الأعراض، إلا أنها تظل مجرد محاولات، ويفشل فى النهاية فى علاجها، ويبدو هذا الأزدياد فى الحجم بوصفه ملمحاً كاريكاتورياً، على الرغم مَن أن البطل لا يجد فيه ما يثير السخرية، بل إنه يجده مثيراً للشفقة، والأسى.

وتبدو الرمزية واضحة من خلال بعض الأعراض الخلقية المصاحبة لهذا المرض الغريب، فالبطل "ميم" الذى يناهز الخمسين يلاحظ "أن سيطرة رأسه على جسمه أخذت تتراجع، فيتصرف تصرفات ما يلبث أن ينكر - عقلاً - صدورها عنه" (١٠).

إن الرمز الذى يشفر به يوسف الشارونى هذه القصة واضح، وضوح التشبية البَليغ، فهو يرمز بالرأس للعقل، كما يرمز للجسم بالشهوات والحاجات الغرائزية، والعلاقة بينهما عكسية، فالعقل - بأحكامه - هو الذى يتحكم فى/ يوقف اندفاع الغرائز لتوظف فى أماكنها الصحيحة، والرابط بين

العقل و الجسم هو "الرقبة" التى تستطيل فى النص بشكل واضح، وغريب. ويؤثر طولها فى ضعف العلاقة التحكمية بين العقل والجسم، مما يؤدى إلى اتصاف "ميم" - وهو الشخص المثالى، الممثل لأفراد عصره - بأخلاق تخالف تلك التى ظل يتحلى بها طوال عمره.

يرتدى الشارونى ثوب الحكمة، عن طريق الجو الفانتازى، فى هذه القصة. وهذا هو ما يتحكم فى تركيب شخصية "ميم" ذات الشكل الكاريكاتورى، فهو مثقف، يعى واقعه، إضافة إلى أن أزمته الحقيقية لا تبدأ إلا فى إطار النص القصصى، الذى ينطلق أساساً من بدايات هذه الأزمة، ليصبح التبئير واقعا عليها، و تصبح باقى المضامين حولها، مجرد حوافز تهدف إلى الوصول إلى ذروة هذه الأزمة. فتبدأ القصة بالجملة الافتتاحية: "صحا ميم ذات صباح ليحس ألما فى رقبته، وصداعا فى رأسه"(١١). ثم تبدأ القصة فى سرد رحلة"ميم"، ومحاولاته لعلاج هذه الحالة التى "لم ترد فى كتب الطب". والتى تكون مصحوبة بشهوة مفرطة فى الجنس والطعام"، لتصل فى النهاية إلى ذلك الشكل الغريب الساخر، رقبة ما تنفك تستطيل كأنها مشروع رقبة زرافة، وجسم يتورم كأنه مشروع درقة سلحفاة عجوز مائية ضخمة" (١٢). وهو ما يوضح تلك الصفات الغرائزية التى باتت مسيطرة على نفس

"ميم" وخاصة إذا لاحظنا أن حجم الرأس (بما يمثله من تحكم عقلانى) قد أضحى صغيرا جدا بالقياس إلى حجم الجسم. إن "ميم" (الفرد المعاصر) واقع، إذن، بين طاحونة تدور رحاها لتطحنه بين شقيها، الغرائز المتفجرة، والعقل الكابح لجماحها. ولعل هذا هو السبب الذى جعلنا نسم هذه الشخصية المشوهة بالكاريكاتورية ذلك لأنها شخصية ذات صورة غير معقولة، كما أن التغيرات فى صورة هذه الشخصية تعبر - تماما - عما بداخلها من انفعالات، وأزمات، عن طريق المبالغة فى تصوير ملامح هذه الشخصية، وبهذا يكون يوسف الشارونى قد وصل إلى ما يمكن أن نسميه بالتخيل الخلاق، الذى "يحاول أن يعطى واقعا يتفق مع حقائق يراها حوله" (١٣)، مع فارق أن هذه الحقائق التى يعبر عنها الشارونى، لا تظهر على سطح واقعه، وإنما تعتمل فى داخل هذا الواقع، حيث الصراع الأبدى - داخل كل فرد - بين عقله، وشهواته، وما العلاج الذى يحاول "ميم" القيام به إلا محاولة لاستعادة التوازن إلى انفعالات جسده، بعد أن سيطرت عليه غرائزه. إلا أن هذه المحاولات تفشل، ويكمن سبب فشلها فى أن الطب يرى أن "ميم" سليم، على الرغم من إحساسه بمرضه، وفى الحوار التالى دليل على ذلك.

" - مبروك الفحوصات تقول إنه ليس عندك مرض.

- عجباً؛ أحياناً لا أحس مرضاً وتقول الفحوص إننى مريض، والآن المرض عرض واضح وتقول الفحوص العكس. ما معنى هذا؟

- معناه أن فحوصنا لم تصل بعد إلى طريقة لتشخيص هذا المرض النادر» (٦٤). يتغافل الطب - مثلاً لعلوم العصر - عن المرض الواضح، لمجرد أنه لا يستطيع علاجه. وبهذا يعد "ميم" هو الوحيد الذى يعلم يقيناً أنه مريض، داخل حضارة لا تعلم أنها - هى - مريضة. ويتمثل مرضها فى عجزها عن تحديد مواطن دائها/ مواضع أزمات أفرادها، وهو ما يتضح فى مقولات الطبيب العربى الانجليزى، الذى يقرر بأن هذا المرض ليس نادراً، وأنه منتشر كالوباء هذه الأيام.. لكن حالات الشفاء التى حدثت حتى الآن تمت بفعل المقاومة الذاتية، ونشاط الجهاز المناعى» (٦٥) ولهذا ترد هذه الحضارة الفرد إلى نفسه، ليصلح منها، ثم يعيدها إليها، رقماً عاملاً على سيرورتها. وتتواتر - داخل القصة- لهجة انتقادية، تحاول النيل مع الروتين، والبيروقراطية، بوصفهما سمتين من أهم سمات هذه الحضارة، لاسيما فى البلاد المتخلفة عن ركبها.

ولأن الإنسان المعاصر، لم يتلق - فيما يتلقى من تدريبات - أى تمرين سابق على المقاومة الذاتية، ذلك لأنه تعلم - فقط - كيف ينسحق فى المجموع، ويذوب فيه، فإن مقاومة "ميم"

الذاتية لم تساعد على شفائه.. الأمر الذى يتضح فى حوار الجوقة المنشدة - فى محاولة لإسباغ الجو الملحمى على بطل هذا العصر المريض -. حيث الحوار يدور حول أثر الرأس فى إدرارة الجسم، وكيف أنه "لولا الجسد ما كان هناك رأس ولا رئيس" (٦٦)، ثم يؤدى ذلك التباعد الواضح بين الرأس، والجسد إلى ظهور أسلوبين متناقضين لحياة كل منهما، فالرأس يولى "اهتمامه للاغتسال أكثر من مرة يومياً، وتمشيط الشعر بعناية، وحلاقته كلما طال.. بينما أهمل استحمام الجسم، وتركه يفوح برائحة العرق، ولزوجته، وعفونة مخارجة، حتى أصابته حكة ضاعفت هيجانه وثروته" (٦٧)، وهكذا يؤدى التباعد بين الرأس والجسم - فى شكل كاريكاتورى مشوه - إلى النهاية الحتمية، حين تستطيل الرقبة، وتصبح كقطعة الحبل الواهية، التى يتأرجح فوقها الرأس، إلى أن يسقط، ويجلس الجسد فوقها، منهياً كل أمل لها فى الحياة.

استطاع الشارونى - إذن - عن طريق هذه المعالجة، أن يستبطن داخل الشخصية "ميم" الصفات العامة لإنسان هذا العصر الإنسان المثالى السعيد، الذائب فى المجموع، دون إحاطة كاملة بأبعاد ذوبانه هذا، كما استطاع أن يعبر عن تلك الأزمة العامة، واعتمالها فى داخل كل فرد فى عصره الحديث، منبهاً إلى فظاعة نهايتها، إذا لم تقف هذه الحضارة فى

وجهها، وتعيد إلى الفرد، والفردية اعتبارهما، إضافة إلى أنه لم يتخل - فى النهاية - عن تفاؤله، المحكوم بحكمته، تلك التى تظهر فى الفقرة الأخير على لسان زوجة "ميم" التى وقفت إلى جواره حتى النهاية، تقول: "سيعود الرأس للجسم، كما أعادت جدتى فى فجر التاريخ أشلاء زوجها" وقد علق البعض قائلاً "إنها أصيبت بلوثة جعلتها تهذى.. بينما قال آخرون: بل إن لديها بصيرة، تستمد من الماضى، ما تستطيع أن تخترق به حجب المستقبل" (١٨).

يمكن أن نقرر - إذن - أن يوسف الشارونى قد استخدم التشويه فى الشخصية، بوصفه نمطاً من أنماطها، للتعبير عن أزمتها الناجمة عن رغبتها فى الخلاص من الاختناق ذوباناً فى مفردات الحضارة الحديثة. ومن الجدير بالملاحظة، أن معظم الشخصيات المشوهة فى قصص الشارونى، وبخاصة تلك التى تنحو إلى الكابوسية، قد ظهرت فى قصص مجموعته الأولى "العشاق الخمسة" ١٩٥٤. ولعل مرد ذلك إلى أن المناخ الذى ساد فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، هو المناخ ذاته الذى كتب فيه الشارونى هذه القصة، حيث ظهر للإنسان - جلياً - أن موته بيد أخيه الإنسان قد صار أمراً حتمياً، لا شك فيه، خاصة بعد حدوث أكبر عملية قتل جماعى فى التاريخ، بإلقاء القنبلة الذرية، وما يؤكد ذلك خلو كل المجموعات التى

أصدرها الشارونى بعد "العشاق الخمسة" من هذه الأنماط. اللهم إلا قصة الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم التى نشرت مفردة لأول مرة فى مجلة العربى بالكويت (عدد نوفمبر ١٩٩٣)، ثم أعيد نشرها فى مجموعة مختارات بعنوان (الضحك حتى البكاء) عام ١٩٩٧.

ونضيف إلى ذلك أن الشارونى قد مزج التشويه بالتفاؤل، مخرجا نمطا كاريكاتوريا، على الرغم من مأساوية نهايته، إلا أنه يظل - فى النهاية - نمطا داعيا إلى التفاؤل، الداعى إلى الخروج عن أنماط هذه الحضارة، والعودة إلى خصوصية الفرد، وهو نوع من الكتابة ظهر - أخيرا - لدى الشارونى، كما أوضحنا سلفا.

٢ - اللابطل:

كانت من أهم سمات الشخصية القصصية قبل الحرب العالمية الثانية أنها شخصية نمطية، إيجابية داعية إلى التعاطف معها. [٦٩]، ولعل هذا النموذج الإرشادى فى الشخصية كان يعد بمثابة القاعدة التى حاول الشارونى الخروج عليها، حين حاول التعبير بشكل كابوسى عن الإنسان العربى، و هو بذلك يمزج بين الروح القومية، والأفكار الغربية، التى كانت قد انتشرت فى تلك الفترة، عبر كتابات فرانتس كافكا، وآلان روب جرييه، وبرتولد بريخت، وغيرهم.

ويشكل (اللابطل) ملمحا مهما، ضمن ملامح تكوين الشخصية القصصية لدى يوسف الشاروني، ويعكس نمط "اللابطل" الاختلاف الواضح بين رؤية القصاصين العصريين، ورؤية أسلافهم التقليديين، على اعتبار أن أفكارهم إنعكاس لأفكار نابعة من طبيعة العصر والحضارة المحيطين بهم.

ولعل فى مقولات "آلان روب جرييه" ما يؤكد ذلك، حيث يقرر أن دور الأديب - بوصفه خالقا للشخصيات كسمة امتيازية فيه - قد ترجع، فى الحقيقة، كما يشير جرييه إلى "أن خالقى الشخصيات - بالمعنى التقليدى للكلمة - لم يعد باستطاعتهم أن يقدموا لنا سوى أشباح، هم أنفسهم قد كفوا عن الإيمان بها، إن رواية الشخصيات - الآن - أصبحت ملكا للماضى، فقد كانت من الصفات التى تميز حقبة معينة، إعنى الحقبة التى وصل فيها الفرد إلى مجده " (٧٠)، وتدور أفكار جرييه حول الشخص / الرقم فى هذا الفلك، حيث تراجع البطل/ الفرد عن دوره الأساسى فى صنع الأحداث، فبدلا من أن تصبح الحوادث من صنعه يصير - هو - مادة قابلة للتشكيل عن طريقها، بصورة يغدو فيها البحث عن طرائق سردية جديدة هو الحل الوحيد لبقاء الرواية معبرة عن أفرادها الذين تحكى عنهم، فالرواية - اليوم - (والكلام لجرييه) تبدو "آيلة للسقوط، فقد تخلى عنها سندها الكبير: البطل، فإذا

لم تتماسك من جديد فذلك لأن حياتها كانت مرتبطة بحياة مجتمع انتهى تماماً الآن. أما إذا استطاعت أن تتماسك، فإن هناك طريقاً جديداً يعدها باكتشافات جديدة» [٧١]. هذا الطريق الجديد يتمثل - أساساً - في ارتباطها بهذا المجتمع الجديد، الواقع الراهن. وبأهم أفكاره الجماعية المسيطرة. و بالتالى سوف يصبح نقد هذه الأفكار من أهم الإنجازات التى سيكون مطلوباً من النص السردى تحقيقها.

وتكمن فكرة التعبير عن الجماعات المغمورة، والأشخاص المهمشين فى تعامل القصة مع مادتها، بوصفها المضمون الغنائى المساير لطبيعة هذه القصة، حيث الاعتماد على نقل هذه الحالة القصصية، باعتبارها المحور الأساسى للعمل القصصى.

ويتحدد ظهور "اللابطل" بقصة (موت الموظف المدنى) لأنطون تشيكوف، وحسبما يقرر فرانك أو كونور، أنها "أول مرة يظهر فيها الرجل الصغير فى القصص، الأمر الذى يحدد ما أعنى بالقصة القصيرة أحسن مما تحدده أية مصطلحات أخرى.. إن كل شئ فى أكاكى أكاكيفيتش، من غرابة اسمه، إلى غرابة وظيفته، يبدو فى حالة وسط» [٧٢]، وهى الحالة التى تنتفى معها سمات البطولة، حيث يظهر شبه البطل، وكذلك اللابطل، حيث إن "بطل الأبطال لا يظهر على مسرح

العمل، إلا إذا كان المجتمع يعانى من ارتباك شامل، والحق أن القصة القصيرة لم يحدث أن كان لها بطل قط، و إنما مجموعة من الناس المغمورين » (٧٣). وأياً كانت وجهه نظرنا فى الجملة التى تنفى مطلقاً وجود البطل فى القصة القصيرة، فإن ما يهمنا أنه على الرغم من تعبير القصة القصيرة - على طول تاريخها - عن مجتمع بلغ فيه الارتباك مداه، إلا أن عدم ظهور البطل يعود إلى أسباب تتعلق بالسمات الغنائية فيها. كما يعد من وجهة أخرى تعبيراً عن إذعان هذا المجتمع لعناصر ارتباكه، حيث يبدو قانعاً بهذا الارتباك، ولا يتحرك فى سبيل القضاء عليه.

يظهر "اللابطل" فى القصة القصيرة، فى صورة الشخصية التى تتجمع حولها الحوافز السردية، بوصفها البؤرة الأولى بالاهتمام فى القصة القصيرة، وهى شخصية، لا يظهر أثرها فى هذه الحوافز إلا من خلال تلقيها لها، أو، على أكثر أحوالها قوة، فى شكل ردود أفعال على هذه الحوافز، وهى ردود أفعال نادراً ما تنتهى بهذه الحوافز إلى حل نهائى للأزمة التى تسيطر على الشخصية، لتبقى فى نهاية الأمر داخل إطارها التعبيرى. (٧٤)، وهو ما نجده واضحاً لدى الشارونى فى تكوينه لشخصياته، التى لا يمكن أن نعدها أبطالاً لقصصه، اللهم إلا إذا اعتبرنا أن وجود الشخصية فى بؤرة اهتمام

العمل يمثل - فى حد ذاته - بطولة. وهو ما نجده فى قصص مثل: (دفاع منتصف الليل)، و (لحظات من حياة موجود عبد الموجود)، و (الطريق) و (الطريق إلى المعتقل). حيث يتضح عدم سيطرة أى من شخصيات هذه القصص على أى جزء من المسار السردى لقصصها، ناهيك عن مصائرها، التى لا تملك أى اختيار يحدد اتجاهاتها فيها.

إن (بطل) دفاع منتصف الليل هو ذلك الشخص المطارد أبداً، المهدد من قبل آليات المدينة، التى تحاول انتهاك خصوصياته، ويبدو فعله الأساسى تجاه هذه المطاردة/ هذا التهديد، متمثلاً فى محاولاته الدائبة للهروب من مطارديه، وهو هروب يجبره على ارتياد أماكن ما كان ليفكر ـ أبداً - فى دخولها، حتى لا يغير برنامجه اليومى، وهو ما حدث عند ذهابه لشراء الليفه، فكان موضوع شك ومطاردة، استمرت من السينما إلى سيارة أجرة، إلى شوارع مظلمة، إلى شوارع أشد إظلاماً، حيث الظلام يمثل ذلك الإبهام القدرى الذى يحيط به على الدوام، والذى يمثل تهديداً واضحاً له حين لا يعرف ما ينتظره فى هذا الظلام، إنه مجبر - طوال هذه الرحلة - على أن يدخل تلك الأماكن المحاطة بالخوف، أو - على الأقل - المحاطة بما يسبب له هو الخوف، وهو ما يحقق فيه سمة واضحة، حيث البطل، أو البطل الضد، "ضائع منجرف على تيار الأيام، لا يجد

مرسى» [٧٥]، وعلى الرغم من أدبية هذا التعبير، وعدم تحديده بدقة، فإننا نلمح فى داخله ما يؤكد ما ذكرناه سلفاً،و عن أن القاص يعد مجرد راصد لأزمة ضياع هذا الفرد، وإنعدام خياراته، إضافة إلى ذلك أننا إذا اعتبرنا دفاع هذه الشخصية عن نفسها مواجهة للأزمة، فسوف نلحظ فى هذا الدفاع ذاته ما يؤكد عدم مشروعيته بالنسبة لمحققيه. إنه دفاع لن ينهى الأزمة، بل من الممكن أن يسهم فى وصولها إلى ذروتها، حين يرتكز على فكرة اعتبار البطل لنفسه أنه غير موجود على خريطة الواقع، إلا بوصفه رقماً صغيراً لا يؤثر فى شىء.

وإذا كانت آلية الدفاع دليلاً على تسلح الشخصية بوجهة نظر تدافع عنها، ومن ثم على محاولتها للوجود، فإن دفاع بطل هذه القصة ينقض هذه الفكرة، لأنه دفاع يرتكز على أنه لا يريد شيئاً، إنه يبغى فقط أن يطمئن للحظة القادمة، ولثبات الواقع، وهذا هو طموحه المهزوم، ألا يتحول ، أو يتطور ، حتى إن كان هذا التطور للأفضل، ذلك لأنه يخشى أن يكون هذا التطور للأسوأ.. "سأعلن على الملأ أنى ما أردت أن أكون عظيماً ولا زعيماً ولا غنياً" من هذا المنطلق فقط تقترب سمات بطل (دفاع منتصف الليل) من مفهوم الأبطال، وهو - على هذا - شكل من أشكال الشخصية التعبيرية، المعبرة عن سيطرة آلة المدينة على روح الفرد، والمعبرة - كذلك - عن

"عذابات هذا الفرد التى تتراوح بين الفكر والمادة. لذا فهو يردد دائماً (يعنى الشارونى) بأن ما حدث لهذا الإنسان فى القصة يمكن أن يحدث لكل إنسان" (٦٧). وتتضح علاقة اللابطل بالشخصيات الأخرى فى القصة من خلال نمطين:

الأول: هو نمط المطاردين، ممثلى فكر المجموع.

الثانى: هو نمط المشابهين له، المنفية عنهم سمات البطولة.

ويتضح النمط الأول فى شخصيات: المحقق، والمراقب، والبائع.

أما الثانى: فنجده فى شخصيات تتسم بالتوتر، والكآبة، والقلق، مثل الرجل والمرأة، الذين يكادان يبكيان حزناً على مصير بطل الفيلم فى السينما، والسيدة التى تحك فخذها بأظافرها الطويلة المطلية.

وهذا ما يؤكد معنى الشخصية التعبيرية القائم على "حالة خوف، أو قلق، أو إحباط، تنطلق منها، ولكن دون أن يكون سببها عثرة سيكولوجية.. متعلقة بنفسية البطل.. ويكون مردها إلى حالة احتجاج إزاء عدوانية خارجية، قد تكون وافدة من المجتمع،/ أو من الوجود ذاته" (٧٧). وعدم ظهور تلك العدوانية من قبل المجتمع إزاء الآخرين، / المشار إليهم فى القصة، لا ينفيها، لأن نتائجها المتمثلة فى الحزن والتوتر تظهر

عليهم.

وتتضح صورة اللابطل - كذلك - فى شكل الضمير الذى يستخدمه الراوى، فى قصة (لمحات من حياة موجود عبد الموجود)، حيث (بطل) القصة يعيش أزمته الوجودية، بسبب جريمة ارتكبها [٧٨]، ويخشى أن تقتص منه الجماعة المسلحة بالقانون، مما يدفعه إلى الهروب الدائم منها، حيث يتوهم مطاردتها له، وهو يتخذ سمت اللابطل "لأنه التجسيد الحى لكل الصفات اللابطولية فى الإنسان، إذ نحس فى ترديده المستمر لكلمة (أنا)، بصورة لا تخلو صفحة من صفحات القصة.. من تكرارها عدة مرات بعمق إحساسه بفقدانه لكينونته" [٧٩]، وهو ما يتوازى مع فكرتنا عن أن الدفاع عن النفس دليل على المواجهة السلبية التى يقوم بها بطل القصة.

الشخصية المقهورة:

ينبع نمط الشخصية المقهورة من فكرة اللابطل، فمن ملاحظتنا لشخصية اللابطل نجد أنه شخصية تقهرها الجماعة، وتجبرها على ممارسة حياتها من خلال ما تمليه عليها هذه الجماعة، من قيود تنحو بالشخصية، دائماً، نحو الخوف/ والرعب أحياناً، من فقدان تلك المنح القليلة التى تمنحها لها الجماعة.

ويتخذ قهر الجماعة للشخصية صوراً متعددة، يدور معظمها حول محور غياب أهمية الفرد، وانسحاقه ورؤيته الكابوسية لهذا الواقع القاهر له. وهي الأسباب التي تؤدي بقصص يوسف الشاروني إلى استبطان دواخل الشخصيات، عن طريق تكنيكات تيار الوعي، والاهتمام بمقولات علم النفس التحليلي، وذلك بتصوير العقل الباطن، في مواجهة العقل الواعي، بالموازاة مع الاهتمام بالفرد، في مقابل المجموع.

وتتميز الشخصية المقهورة، عن اللابطل، بوضوح العناصر الضاغطة عليها، ولو عن طريق تأويل النص القصصي، عبر أحد خيوطه. إن الشخص المقهور إنسان تسيطر عليه أزمة وجود، كذلك، لكنها أزمة يكاد يبين سببها العقلي، في شكل مرض، أو جريمة اقترفها، أو - حتى - سوف يقترفها. وهو "إنسان يعيش وسط كابوس دائم، ومتصل، ومخيف، يدركه الخوف بين كل لحظة وأخرى، ويسيطر عليه القلق، والاضطراب وتطارده فكرة: كيف الخلاص من الخوف، ومن الزحام، ومن الاختناق" (٨٠). والشاروني حين يصور هذه الشخصية في قصصه، فإنه يهتم بالأثر الذي ينتج عن قهر الواقع، داخل هذه الشخصية، ولعل هذا هو السبب الذي يجعل شخصياته - على مراحل تطورها ٠ واقعة بين منطقتي الكابوسية والتعبيرية، وهو لا يضع أشخاصه في الأزمة ليختبر ردود

أفعالهم. فأزمتهم متأصلة قبل أن يبدأ هو فى نسج قصصه. وبذلك يلاحظ الشارونى - بوصفة كاتباً - شخوصه بطريقة تستبطن داخل الشخصية. و تنحاز إليها. وهى طريقة "تختلف عن ملاحظة العالم. فالأول يعكس ما هو خاص. وجوهرى فى موضوع ملاحظته. بينما العالم يحاول أن يكون موضوعياً تجاه موضوع ملاحظته" [81]. وبذلك نستطيع أن نفسر انحياز القصة القصيرة عموماً. ويوسف الشارونى خصوصاً. نحو المهمشين. والجماعات المغمورة. على حد تعبير أوكونور. ونحو الفرد. بوصفه هو البؤرة المستهدفة من آلة الحضارة الحديثة. مما يجعل الكاتب. حيث يعبر عن هذه الشخصيات. وأولئك الأفراد "يدخل فى عالمهم الداخلى. فهو - بتصويره شخصية ما - يعيش حياتها. ويراها من الداخل. وفى الوقت ذاته يعرف كيف ينظم ملاحظاته ليسكنها فى تعبير جمالى مناسب. وفى هذه العملية. فإن المعطيات التى يحصل عليها ترتبط فى ذهنه مع ملاحظات. و إنطباعات عن الحياة. كان قد كونها مسبقاً " [82]. وهذا مما يتفق مع منهج الشارونى فى تنظيم القصة. بحيث يغدو بناؤها الهندسى محكما بشكل واضح. تلك الهندسية القادرة - فى كثير من الأحيان - على استخراج الكثير من محتويات تلك العقول الباطنة التى تعالجها. وتنظيم هذه المستخرجات. بصورة

تجعلها قادرة على صوغ خطاب الشارونى الأساسى، الذى يدور - كما أسلفنا - حول خلاص الفرد - كفرد - من أزمته.

ويمكن لنا أن نلحظ أنواع الشخصيات المقهورة فيما يلى:

أ - الطفل مقهوراً: -

وقد استخدم الشارونى نمط الطفل المقهور فى قصصه ثلاث مرات، تتشابه فيما بينها، فى جعل هذا الطفل يتعرض لقهر ذى طبيعة مزدوجة، ناجمة عن عنصرى ضعف موجودين فيه. الأول لكونه طفلاً، وبالتالى، فهو الطرف الأضعف فى أية علاقة يقيمها مع أفراد مجتمعه، خاصة إذا كانوا من غير الأطفال، والعنصر الثانى: يكمن فى انتماء الأطفال الثلاثة إلى طبقة اجتماعية أدنى، الأمر الذى يجعلهم يعملون خدماً. وهو ما نراه فى قصص (العيد) و (شربات)، و(أنيسة). مع ملاحظة أن بطلى القصة الأولى والثانية يقاومان قهرهما، ويحاولان التعايش بإيجابية، و واقعية - كذلك - مع مفردات الواقع المحيط بهما، وهما - بالتالى - قد يتخذان سمت الأبطال، على الرغم من أن بطولتهما لا تحل أزمتهما، المتمثلة فى كونهما لا يحسان بطفولتهما، قياساً على ما يشاهدانه من عناصر طفولية، يتمتع بها أبناء أسيادهما.[٨٣]. أما فى (أنيسة)، فإن الشخصية المقهورة تختلف عن البطل، وتقوم بدور ثانوى فى القصة، لكنه دور يساعد على فهم شخصية البطل (أنيسة)،

الطفلة، ابنـة صاحـب المنزل الذى يعـمل به (عـجـيب) الذى لا يلبث أن يتهم زوراً، بالجـرم الصغير الذى ارتبكته أنيسة، حيث قتلت - خطأ - أفراخ الحمام، وذلك فى تعبير عن المصير الدائم لأفراد الـطبقـة التى يمثلها (عـجيب) الخـادم، وهو المصيـر الذى يجعلهـم عرضه - دومـاً - لأن يعاقبـوا على جرائم أسـيادهم. ونلاحظ أن يوسف الشـارونى يهتم ببناء شخـصيـات الأطفال الثـلاثة، فيـدعـمـهم بكل ما يجـعلهم مـقـهورين مـثـاليين، طبيـعيين، مـوجودين بيننا على أرض الواقع. فـفى (العيـد) نجد هذا الطفل، الذى تروى القـصـة على لسـانه، ينظر إلى الدنيـا بمنظار طفولى، على الرغم من إجباره على تحـمل المسئولية، و قـهره اجـتمـاعـياً، يقـول ذهبت إلى صندوقى الصـغيـر الذى احتـفظ فيـه بأشيـاء أنتقيـها من القـمامـة قبل أن أعطيـها للزبال. كان مـلآن بأوراق مكتوبة، وصور ملونة جمـيلة... وأختى سعدية ليست صغـيرة لأنها تتكلم، وتمشى، لكن ليس لديها لعب كـالتى تلعب بها سيدتى.. ليست لديهـا لعبـة واحدة، لاهى ولا صابر ابن خالتى » [٨٥]. هكذا نلاحظ اللغة الطفولية المعـمـمـة التى يتحـدث بهـا بطلـنا، و التى تتضح فى تجـاور تراكيـبه الطفوليـة (صورة جميلـة ملونة) مع (أوراق مكتوبة)، و(ليست صغيرة لأنهـا تتكلم وتمشى). مما يوضح عمق المفارقة الواقع - هو فيها.

وتتضح إيجابية البطل فى تقبله للمسئولية الملقاة على عاتقه. وكذلك إيجابيته فى علاقته مع أخته الصغيرة، حيث يمنحها من عطايا سيده، بل يمنح الأطفال الآخرين من أقاربه كذلك. إلا أنه يقابل قهر أخيه الكبير له باتهامه إياه أمام سيده فى نهاية القصة بأنه كسر له ساعته. (٨٦) فى محاولة - طفولية - للخروج من أزمة بعده عن إخوته، ولعبهم ومرحهم فى أيام العيد.

وهى الإيجابية التى نلقاها فى (شربات) الخادمة الطفلة التى تهرب عائدة إلى أسرتها، لرغبتها فى معاودة اللعب مع أصدقائها واخوتها. و ترفض شربات العودة إلى مخدوميها، إلا أنها تعود عندما يهددها سيدها. أمام أبيها، بأنه سوف ينزع عنها رداءها الذى اشتراه لها، فتوافق على العودة، خوفاً من إرهاب التعرى، إلا أنها تهرب فى اليوم التالى، مرتدية ملابسها القديمة، الرثة، هذه المرة (٨٧)، وهنا تتجلى إيجابية تلك الطفلة المقهورة فى التخلى عن تبعيتها للجماعة القاهرة. فهى قد تخلت عن ملابسها الجديدة، الجميلة فى نظرها، معتبرة أن هذه الملابس هى القيد الذى سمح لهذه الجماعة أن تقهرها. ولعل فى هذا الحل الطفولى البليغ دعوة صريحة من يوسف الشارونى لطرح كل ما يمكن أن يقيد حريات الفرد المعاصر ويجعله أسيراً لمنجزات الحضارة الحديثة، وكذلك دعوة إلى

افتراض أن هذه الحضارة خلقت لكى تخدم هذا الفرد، وليس العكس.

ب - المرأة مقهورة:

يعالج الشارونى - فى بعض قصصه - شخصية المرأة المقهورة من وجهة نظر المجتمع، الذى يرى فى المرأة مخلوقاً أدنى من الرجل، وهو يعالج هذه الشخصية فى لهجة، إن بدت تقريرية، فإنها تحمل فى طياتها جنيناً انتقادياً، مثلما نرى فى قصة (حلاوة الروح).

فـ (نجفة) بطلة القصة، التى تحب خطيبها، وترى فيه مخلصها من عناء خدمة المنازل، تقع تحت نير ضربه لها، بل إنها تعتبر هذا الضرب المبرح - أحياناً - نوعاً من أنواع التعبير عن الحب، فى حين أنها عندما تقارن بين معاملته لها، ومعاملة سيدها لسيدتها، فإنها "لا تذكر أنها رأته يجذب أو يضرب زوجته بمثل هذه الفتوة" (٨٨).

إن ما تصل إليه (نجفة) - فى النهاية - هو نوع من أنواع التوحد بالمعتدى، حيث يظل هذا الرجل، الممارس لفتوته عليها، هو مخلصها من (قرف الخدمة بالمنازل)، بل إنه يبعد عن ذلك ليساويها بسيدتها، حيث إنها قد أصبح لها "رجل مثلما لسيدتها، بل إنه ليمتاز بفتوته التى ما تزال تحمل آثارها على ذراعها اليسرى" (٨٩).

وتظهر الصورة نفسها، ولو بشكل آخر فى قصة (مع فائق الاحترام) حيث يفرغ (محمود زعتر) غضبه من الموقف الذى وقف فيه مؤنباً من قبل رئيسه فى العمل، يفرغ غضبه على زوجته، باعتبارها هى الطرف الأضعف، مما يكمل دائرة القهر، فالأقوى يقهر الأضعف، حتى لو لم يكن له أى ذنب، أو جريمة ارتكبها.

ويتواتر هذا على مدار حياتهما، فقد كان زوجها "كثيراً ما يقبل من الخارج منفعلاً.. فإذا حاولت تهدئته انقلب عليها شخطاً ونطراً" (٩٠) كما يظهر ذلك واضحاً فى ردها، فى نهاية إحدى المشاجرات بينهما "حيث تشرع فى بكاء متصل، ثم نهنهات، وهى تردد، فى صوت خافت: هذا هو جزائى، هذا هو ما أسمعه منك" (٩١).

إن القهر الواقع على زوجة محمود، قهر اجتماعى، حيث يقهرها المجتمع الذى يعتبرها مصدراً لكل شرور العالم، إضافة إلى رؤيتها على أنها الطرف الأضعف، المفترض أن يتم تفريغ كل المكبوتات فيه، وهى مطالبة بعد ذلك أن تتحمل، وتصبر، فهى "بلسم وهمى، لأنها هى الأخرى تخشى بطش زوجها المطحون، الذى تقاسمه قهره الخارجى أيضاً، إنها تخشى - و هى امرأة - أن تطحن مرتين، تحت وطأة قمة الهرم الاجتماعى ثم تحت وطأة رجلها" (٩٢).

جـ- القهر النابع من العاهة والمرض:

يعالج الشاروني في قصصه شخصيات ذات طابع خاص، تماشياً مع فكرة التعبير عن الجماعات المغمورة، بوصفها نموذجا تعبيريا، يتسم بسمات تتضح فيها خصائص باطن المجتمع، ولعل في قصة (زين) ما يوضح ذلك. (وقد سبق أن أشرنا إليها في إطار مناقشة الشخصية المشوهة).

حيث زين تعاني - بسبب من عاهتها - قهرا واقعا عليها، فيعتبرها المحيطون بها دنسا، يجب الابتعاد عنه، إلا أن زين لا تحس بمدى تأثير هذا القهر فيها، إلا عندما يمس أنوثتها، وتتضح إيجابية زين في محاولتها للخلاص من أزمتها، عندما تحاول - مراراً - علاج هذه العاهة، [٩٣]. وهو ما يعبر - بالتالي - عن مدى استحكام هذا القهر، وتأثيره عليها، عن طريق كبتها لغرائزها الجنسية، حيث نجد أهم النواتج المترتبة على علاجها متمثلاً في اتصالها بعلاقة جسدية مع ابن العمدة، وهو الأمر الذي أودى بها إلى حتفها، وكأن خلاصها من أزمتها، خلاصها الحقيقي هو موتها، وهو موضوع يتكرر - كما أوضحنا من قبل - في قصة (جسد من طين).

يتمثل الفارق الجوهري - إذن - بين اللابطل، والشخصية المقهورة في كون شخصية اللابطل سلبية، لا تهتم باستدرار المتلقي، ولا تحاول - بشكل إيجابي - أن تتخلص من أزمتها.

وإن كانت تحاول الهروب منها. أما الشخصية المقهورة - كما عبر عنها يوسف الشارونى - فهى شخصية إيجابية، تتخذ لنفسها وسائل للدفاع عن وجودها، كما تريده هى، لا كما تريده لها الجماعة الضاغطة عليها، القاهرة لها. ويظهر ذلك واضحاً حين يعبر الشارونى عن قضية وجدان الإنسان المطحون، وأزمته الروحية، فى بحثه عن خصوصيته، وتفرده.

٤ - الشخصية المغتربة : -

يتخذ نمط الشخصية المغتربة مكاناً مهماً بين أنماط الشخصيات التى عبر عنها الشارونى، وهى شخصية تتبلور عن طريقها، معظم الخصائص الروحية للأنماط السابقة، كما يمثل هذا النمط استفادة الشارونى من منجزات الفلسفة، وعلم النفس.

وللاغتراب معايير عدة لعل أهمها - فى مجال حديثنا هو: العزلة حيث يمكن أن نعرفه بأنه "حالة من الانفصال، تحدث بين الإنسان فى الجانب الأول، وبين ذاته، أو أفعاله، أو ما عداه من بشر، أو أشياء، أو مؤسسات. وهى حالة تكون مسبوقة بوحدة حقيقية، أومفترضة، أو، متخيلة، وتتم بطريقة واعية.، أو لاواعية ويعقبها نتائج يمكن أن تكون إيجابية، وفعالة، فتسير تجاه تحرير الإنسان، وتطوير ذاته، وملكاته، أو قد تكو سلبية ومعوقة . فتؤدى إلى تدمير الذات الإنسانية" (٩٤).

وعلى الرغم من طول هذا التعريف، إلا أنه يجمع الكثير من الجوانب التى تسهم فى إضاءة الشخصية المغتربة، ويمكن أن تتبلور هذه المعانى فى شخصيات قصص يوسف الشارونى. إن "جوهر الاغتراب قائم على شعور الفرد بالانفراد أو العزلة، والتناقض مع فكر الجماعة، والفكر السائد بينها، حتى وإن كان يعيشها ويشاركها أنماط حياتها" (٩٥).

ويمكن لنا أن نرى أمثلة لهذه الشخصيات المغتربة فى قصص للشارونى مثل: (سرقة بالطابق السادس)، و لمحات من حياة موجود عبد الموجود)، و (دفاع منتصف الليل)، و (الزحام)، و (الطريق)، و (العيد) و غيرها، بما يحقق كثيرا من الجوانب الفلسفية للشخصية المغتربة.

وتعد الشخصية المغتربة نمطا من الأنماط التعبيرية، تلك الأداة التى يستخدمها الشارونى وسيلة لانتقاد خطاب الحضارة الحديثة، فى إطار صياغة عصترية لأزمة الإنسان المغترب عنها، ورغبته فى الخلاص منها، أو على الأقل - فى التواؤم معها.

ويؤدى التركيب القصصى، والنفسى لهذه الشخصيات إلى شعورنا اليقينى بأن الحضارة الراهنة قد أصبحت "أزمة، أو مرضا يحول بين المرء (الفرد)، وقلبه، وعقله، وكأن المطلوب هو البحث عن دواء، أو خطة لقهر الاغتراب وإعادة الإنسان إلى

نفســه أو مصالحـته علـى نفــسـه » [٩٦]، و بالأحرى مـواجـهـته لهذه الحضارة، أو مصالحته عليها، متمثله فـى الواقع الضاغـط حوله.

ويمكـن لنا أن نلحظ اغـتراب الفرد عن مـجتـمعه فى قــصة مثل (سرقــة بالطابق الســادس)، التى سـبق أن أشـرنا إليهـا، حيث سيد أفندى عـامر نموذج للمغـترب عـن مـجتمـعه، تتحقق فيه - بامتياز - معظم الشروط التـى وضعها مفكرو الاغتراب.

فإذا سلمنا بأن الاغتراب "يتضمن شرطين أسـاسيين لحدوثه:

أولاً: وجود وحــدة أو علاقــة كالصــداقة أو الحب أو الإنتــماء... إلخ يعقبها انفصال أو شقاق.

ثانياً: فقــدان المشاركــة الوجدانيــة، والاهتمام الإيــجابى بين الفرد وبين الآخرين [٩٧] نقول إذا سلمنا بصحة هذين الشرطين، فإن سيــد أفندى عامر يمثل النموذج القصـصى لهما، والموضح - تماماً - للشخصية المغتربة.

فقد تحقق الشـرط الأول حين علمنا أنه "كان ثمة امرأة فـى حيـاة سيـد أفندى عـامر.. وكـان بينهمـا ما يشبـه الحب فيـما مضى، فلمـا افترقا وتزوجـت، و أنجبت الآن أطفالاً، أصيب سـيد أفندى عامر بما وصفه الناس بأنه هوس، فأصبح قليل المشاركة فـى الحياة الاجتماعية، وكثير الشرود، والرغبة فـى النوم" [٩٨].

يتـضح من هذه الفــقـرة وعـى الشـارونى الحـاد بالشـرطين

السابقين، حيث نجده ينظمهما سبباً ونتيجة، لتترتب عليهما - فيما بعد - الخصائص الاغترابية للشخصية المنعزلة فى حجرتها، فسيد أفندى لا يود إطلاقاً المشاركة فى أى نوع من نشاطات المجتمع اللهم إلا وظيفته التى تعينه على الحياة، كما تعينه على أدائه لطقوس تشبه الطقوس الصوفية، والتى يقوم بها - كل يوم - فى محراب محبوبته السابقة، إنه يحن إليها حنيناً يتدرج من "التمتمة باسمها كما يتمتم المؤمن بصلاته " (٩٩)، إلى محاولات فاشلة لرسم صورتها، ثم - بعد ذلك - نحت تمثال لها من الجبس، ومع فشلة فى صنعه إلا أننا يمكن أن نعتبر هذا التمثال معبراً بصدق عن حالته التى وصل إليها، فلا شك أن عاطفة الحنين إلى الماضى عاطفة إنسانية يختص بها الإنسان، دون غيره من الكائنات الأخرى، وكثيراً ما يكون هذا العود إلى الماضى الأمل الوحيد الذى يصل الكثيرين بحبل الحياة، لكن عندما يصبح الماضى صنماً وإلهاً، هنا نكون بصدد حالة مرضية تستدعى العلاج" (١٠٠).

ويمكننا اعتبار أن التمثال الذى أراد بطلنا صنعه مثلاً لهذا الصنم المعبر عن الماضى، إلا أنه يفشل فى صنعه، وقد يكون هذا الفشل لأنه لا يجيد صنع التماثيل، وقد يكون - كذلك - لبعد الماضى - زمنياً - عنه، ونسيانه لملامح محبوبته ، إلا أن هذا الفشل يعد من العوامل التى تجعل سيد أفندى يتقبل

تجربته الجديدة، فى البحث عن ملابسه المسروقة، بشئ من الارتياح. إنه شخصية مغتربة على حافة المرض. ترده سرقة شقته إلى واقعه، مجتمعه، على الرغم من ضآلة أهمية المسروقات. كما تخلق هذه السرقة - ربما لأول مرة فى حياة سيد أفندى - حالة من التعاطف، والإهتمام المشترك بينه وبين جيرانه، وزملاء عمله. بل ربما تبدو محاولة جارته الأجنبية إقامة علاقة معه (على الرغم من أن هذه العلاقة تنتهى قبل أن تبدأ) ربما تبدو تخليصا له من براثن علاقته السابقة، وعزلته الحالية. ليستعيض برحلته اليومية فى سوق الملابس المستعملة - للبحث عن ملابسه - عن جلوسه فى المقهى الانعزالى، المظلم تقريبا. ويخرج من حالة اغترابه عن منجزات حضارته - كذلك - التى بدت فى الجملة "لم يكن يعرف طريقه إلى إحدى هذه الوسائل المنتشرة، التى كان يمكنه أن يتعاطاها، فيعيش ذاهلا عن نفسه نصف حياته، بل حياته كلها إن أراد" (١٠١). فى إشارة واضحة إلى انعزال (سيد عامر) عن المنجزات الترفيهية لحضارته، الأمر الذى أدى إلى وجود وقت فراغ - مفترض - لديه، استخدمه فى محاولات لرسم، أو نحت شكل محبوبته القديمة.

تعبر الشخصية المغتربة فى قصة الشارونى عن رفض العصر الذى تعيش فيه، وإدانة المجتمع الذى حول حياتها إلى

مجال لا تستطيع داخله ممارسة فرديتها. وهو ما يترتب عليه انعدام الثقة الذى "يولد انعدام القدرة. فالإحساس بأن هناك من نخاف منهم مما ينتج عنه - بالضرورة - عدم القدرة على اتخاذ القرارات. والمواجهة. مما يدعو إلى الانزواء والهروب. إما من الذات. وإما من الآخرين مما سيؤدى فى النهاية إلى العزلة والانفرادية" (١٠٢). ويتخذ الهروب من الآخرين مكانة واضحة فى سمات الشخصية. فى كل من قصة (دفاع منتصف الليل). وقصة (لحات من حياة موجود عبد الموجود).

ففى الدفاع نجد البطل/ اللابطل. هاربا دائما. لا يتخذ قرارا. اللهم إلا قراره الوحيد بأن يدافع عن نفسه. دفاعا ينفى عنه الوجود الحقيقى. و تبدو كل أفعاله داخل هذا الإطار مجرد محاولات للهروب من أعين المراقبين. وأسئلة المحققين. مما يحيل عالمه إلى كابوس حقيقى. يؤكد معنى "أننا نحيا فى عالم لا يحترم الإنسان. ولذلك فإن الشعور بالذل والمهانة شديد. والإحساس بأننا فى عالم ليس عالمنا إحساس يحمل طعم المرارة. لم نعد فى ديارنا. وتلك هى مأساة الإنسان المعاصر. الإنسان الذى يحيا وحيدا. بالرغم من أنه يعانى من شدة الزحام » (١٠٣)

إن البيت الذى يسكنه بطل الدفاع منتهك. بواسطة قوى سلطوية. لا يقدر على منعها. كما أن بيت سيد أفندى عامر

منتهك بواسطة اللصوص الذين سرقوه. وهما - بالتالى - عندما لا يقدران على منع هذا الانتهاك، فإنهما سيصلان إلى مدى الشعور بالرغبة فى الاغتراب عن هذا العالم الذى ينتهكهما. وعلى الرغم من كون سيد أفندى عامر مدرسا، أى أن وظيفته تقوم فى الأساس على التواصل مع الآخرين، فهو يهرب من هذا التواصيل بطريقته، عن طريق النوم المتواصل، وأثناء الدروس، أحيانا ، فى الفصول.

وهو ما يحدث من موجود عبد الموجود، مدرس الفلسفة الذى يهرب عن طريق التنقل الدائم، بحيث لا يمكن أن يقيم أيه علاقة مع أى أحد. فعلى الرغم من شدة الزحام فهما يتقوقعان - وهما داخل هذا الزحام - داخل نفسيهما.

ويصوغ موجود عبد الموجود، بوصفه مدرسا لفلسفة وعلم النفس، يصوغ إحدى أهم أزماته الاغترابية، حين لا يجيب عن سؤال أحد تلاميذه، ثم يعتنق هو هذا السؤال: "الحنين إلى رحم الأم دفاع عن النفس أم قضاء عليها؟ " (١٠٤). فى صياغة لإحدى أهم أزمات الشخصية المغتربة.

وتمثل هذه الصياغة المحور الذى تدور حوله القصة، حيث يتضح الخوف المسيطر على موجود، نتيجة لارتكابه جريمة (الزنا بالمحارم) مع أم زوجته، الأمر الذى أدى لانتحار الزوجة، ثم قتله للأم خشية أن تفضح أمر هذه العلاقة.

ويمثل الخوف أهم أركان شخصية موجود، خاصة إذا لاحظنا صياغته المنطقية لقضية الخوف "أنا خائف إذن أنا موجود"، وفى هذه الصياغة ما يوائم بين طبيعة الشخصية، والعصر الذى تعيش فيه حيث "طبيعة العصر القلقة، وشعور الإنسان المعاصر بأنه ضائع، وبلا جذور" (١٠٥).

إن الاغتراب ها هنا ليس ناتجا عن عدم التقارب بين أفكار الفرد وفكر الجماعة - فقط - بل هو ناتج عن خروج الفرد على نواميس هذه الجماعة، بشكل مبهم، لا نجد له تحديدا فى (الدفاع)، وبشكل واضح يتحدد فى جريمتى موجود عبد الموجود. وهذا الخروج عن الناموس يؤدى بهما إلى الخوف من العقاب، الخوف الذى يلازمهما طوال حياتهما القصصية، و ينتهى - فى نهايتها - بأن يفقد الشخص المغترب الغاية، حيث يشعر بنوع من الاغتراب، حيث يفقد ذاته، ويستسلم لضعفه. (١٠٧)، وهو ما يتضح فى الموقف النهائى / الصياغة النهائية فى القصة: "أنا خائف إذن أنا غير موجود "حيث التعبير عن الخوف بالإيجاب، مما يؤكد الخوف على البطل، والتعبير عن الوجود بالنفى، مما يؤكد فقدان الذات.

ومن أنماط الاغتراب فى شخصيات الشارونى ما يجب أن نشير إليه، فى الاغتراب عن مناخ حول الشخصية، لا يتواءم وأفكارها التى قدمت بها، حين نجد كل الريفيين النازحين إلى

المدينة - أو معظمهم - يعملون خدما، أو عمالا داخل آلة المدينة الكبيرة. ويتضح هذا النمط فى قصتى (العيد) و (الزحام).

ففى (العيد) نجد الطفل الخادم شخصية معبرة عن الحنين إلى أرضها، فهو مجبر على اغترابه، كما أنه خادم يسخر منه أبناء المدينة، وهو الأمر الذى لا يمكن أن يحدث له فى قريته. إنه منعزل عن عالم المدينة لأنه يعيش - بالفعل - فى قريته على الرغم من ابتعاده عنها.

أما فى (الزحام) فإن البطل لا يمكنه أن يتواءم مع ذلك المجتمع الكبير، و هى سمة أصيلة فيه، حيث يتوه فى إحدى الموالد قبل نزوحه من الريف. إن (فتحى عبد الرسول) هو "ذلك الشخص الريفى الذى ينتقل من الريف إلى المدينة فيصاب بما يسمى صدمة الحضارة، التى تجعله يتقوقع حول ذاته، وينفصل عن مجمل العادات والتقاليد القائمة" (١٠٨) وتتفق فكرة (صدمة الحضارة) مع فكرة انعدام الثقة، كما يظهر تقوقعه فى شكل ممارسته لكتابة الشعر باعتبارها نوعا من أنواع الإيغال فى الذات، بديلا عن التماس مع الخارج. وعلى الرغم من وجوده داخل الزحام فإنه يراه بعين من يوجد خارجه، مما يجعله يرى كل السلبيات التى يؤدى إليها هذا الزحام.

إن صدمة الحضارة تعزل الفرد المغترب رغما عنه، ويعزل

فتحى عبد الرسول نفسه مختارا عن طريق كتابة الشعر، ويحاول أن يواجه انتهاك الآخرين له بأن يقضم أنف زوجة أبيه، التى ضاجعها من قبل، بعد وفاة والده. وينتهى الأمر به إلى الجنون، بوصفه نوعا من أنواع الهروب من هذه الجماعة الضاغطة/ الزحام الذى يحيط به.

وعلى ذلك تبدو الشخصية المغتربة لدى يوسف الشارونى معبرة بصدق عن واقعها ومعبرة عن موقف واضح، بين حضارتها ومنتجات هذه الحضارة، إدانة سلبية تتمركز حول الهرب من هذه الحضارة .

الهوامش

١ - عبد العزيز بن عرفة: مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس - مجلة الفكر العربي المعاصر - ع (٤٤- ٤٥) - مركز الإنماء القومي - بيروت - ربيع ١٩٨٧ - ص ٢٦

٢ - جان إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين - مرجع سبق - ص ٢٩.

٣ - ولسون ثورنلي: كتابة القصة القصيرة - ت : د / مانع حماد الجهني - النادي الأدبي الثقافي - جدة - ط ١ - ٢١/ ٦/ ١٩٩٢ - ص ١٠٦.

٤ - آيان رايد: القصة القصيرة ت : د/ منى مؤنس - مرجع سبق - ص ٥٩.

٥ - آيان رايد: المرجع نفسه - ص ٦٢.

٦ - د/ السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة - مرجع سبق - ص ١٤٣.

٧ - د/ السعيد الورقي: المرجع نفسه - الصفحة نفسها.

٨ - آيان رايد: القصة القصيرة - ت د/ منى مؤنس - مرجع سبق - ملحق المصطلحات ص ١٢٨.

٩ - د/ السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة - مرجع سبق - ص ٨٩.

(#) محمود تيمور: من مجموعة "فرعون الصغير" - ط* كتب للجميع - القاهرة ١٩٦٨ وقد كانت الطبعة الأولى سنة ١٩٣٩ - راجع: د/ سيد حامد المساح: دليل القصة المصرية - ص ٢١١.

١٠ - د/ السعيد الورقي: المرجع نمسه - الصفحة نفسها.

١١ - د/ عبد الحميد طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨) - دار المعارف - القاهرة - ط٣ - ١٩٧٧ - ص ٢٠٣.

١٢ - عبد الحميد جودة السحار: القصة من خلال تجاربي الذاتية. مرجع سبق - ص ٩٧.

(#) لبيبة هاشم (١٨٨٠ - ١٩٤٧) - بدأت في نشر قصصها عام ١٨٩٨، بمجلة الضياء، وكان بعض ما تنشرة مترجما، أنشأت مجلة فتاة الشرق (١٩٠٦) وتابعت النشر بها. عن د/ السعيد الورقي: اتجاهات القصة - سبق - ص٤٦

١٣ - لبيبة هاشم: قصة "وقعة الخرطوم" مجلة الضياء - م٤ - ١٩٠١ - ١٩٠٢، ونقلا عن د/ السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة - مرجع سبق - ص ٤٨.

١٤ - محمود تيمور: مؤلفات محمود تيمور - جـ١ - ص ٢١٩، نقلا عن د/ السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة - مرجع سبق - ص ٥٧.

١٥ - د/ شكري عياد: القصة القصيرة في مصر - دراسة في تأصيل فن أدبي، دار المعرفة القاهرة- ط٢ - ١٩٧٩ - ص ١٧٠، ص ١٧١.

١٦ - للمزيد: راجع د/ سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة - مكتبة غريب - القاهرة - ط٢ - ١٩٨٨ ص ٩٢، وما بعدها. وكذلك راجع: د/ السعيد الورقي - اتجاهات القصة القصيرة - مرجع سبق - ص ١١٣، ص١١٤.

١٧ - إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية - دار شرقيات - القاهرة - ط١ - ١٩٩٤ - ص٩.

١٨ - راجع: محمود تيمور: فن القصص: الشرق الجديد - عدد خاص - حـ ٧ - أكتوبر ١٩٤٥ القاهرة - ص ١٠٢.

١٩ - د/ الطاهر أحمد مكي: الرواية الجديدة في فرنسا - مجلة الهلال - دار الهلال - القاهرة - مارس ١٩٧٧ - ص ٧٩.

٢٠ - د/ نبيل نوفل: ثلاثة بحوث في الرواية المصرية المعاصر، فصل من كتاب: أبحاث مؤتمر الإبداع الروائي في إقليم غرب ووسط الدلتا - (مؤلف جماعي) - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - يناير ١٩٩٤ - ص ٢٥٦.

٢١ - د/ نعيم عطية: يوسف الشاروني وعالمه القصصي - ص ٤٢، وإن لم يكن د/ نعيم عطية قد تعرض في تعريفه بالشرح لكلمة "التعبيرية" إلا أنه من الممكن تبني هذا الاصطلاح (الشخصية التعبيرية) على أساس أنها شخصية تحاول التعبير، أي الإفصاح عما بداخل المجتمع من أزمات لا تظهر على سطحه.

٢١ - د/ غالي شكري: صراع الأجيال في الأدب المعاصر - دار المعارف - القاهرة - سلسلة اقرأ - العدد رقم (٣٤٢) - ص ١٣٧.

٢٢ - د/ مراد مبروك: الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر - مرجع سبق - ص ٢٨، وراجع كذلك: د/ نعيم عطية: مؤثرات أوربية في

القصة القصيرة فى السبعينيات - فصول - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ٢١١، ٢١٢.

٢٣ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - جـ ١- مرجع سبق - ص ١٦٠.

٢٤ - د/ نعيم عطية: مؤثرات أوربية فى القصة القصيرة فى السبعينيات - مرجع سبق - ص ٢١٢.

٢٥ - انظر: يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - جـ ١ - مرجع سبق - ص ١٥٠.

٢٦ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - حـ ١ - مرجع سبق - ص ١٥٩.

٢٧ - د/ نعيم عطية: مؤثرات أوربية فى القصة القصيرة فى السبعينيات - فصول - مرجع سبق - ص ٢١٢.

٢٨ - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - حـ ١ - مرجع سبق - ص ١٦٥.

٢٩ - د/ أحمدمصطفى عفيفى: التصوير الأدبى فى مختارات يوسف الشاروني - مجلة الأسرة مسقط - ٣٠ مايو ١٩٩٢، وأعيد نشره فى : يوسف الشاروني مبدعاً وناقداً - مرجع سبق - ص ٢٩٩.

٣٠ - جلال العشري: ثلاثية القصة القصيرة - مجلة الفكر المعاصر - ع (٦٥) - يوليو ١٩٧٠، و أعيد نشره فى يوسف الشاروني مبدعاً وناقداً - مرجع سبق - ص ٦٥.

٣١ - راجع قصة سرقة بالطابق السادس، حيث تبدو هذه السمة واضحة على مدار القصة. يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - جـ١- مرجع سبق - ص ٤٣: ص ٦٦

٣٢ - راجع قصة (الزحام) يوسف الشاروني - الأعمال الكاملة - جـ ٢ - مرجع سبق - ص ٢٢.

٣٣ - راجع قصة (لحات من حياة موجود عبد الموجود) - يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - جـ ٢ - مرجع سبق - ص ٣٢، ص ٥٠.

٣٤ - د/ شكرى عياد : يوسف الشاروني والقصة الحداثية - الهلال - القاهرة - مارس ١٩٩٤ - و أعيد نشره فى : يوسف الشاروني مبدعا وناقدا - مرجع سبق - ص ١١٨.

٣٥ - راجع قصة زين. يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة - جـ ١ - مرجع سبق - ص ١٣٣: ١٤٠.

٣٦ - راجع قصة (جسد من طين) - المرجع نفسه - ص ١٩٧: ٢٠٢.

٣٧ - أحـمـد مـحـمـد عطية: مع إنسـان الشـاروني من الأزمة إلى النكسـة. الآداب - بيـروت أغـسـطـس ١٩٦٩ - وأعيـد نشـره فـى : يوسـف الشـاروني مبدعا وناقدا - مرجع سبق - ص ٣٩.
٣٨ - يوسـف الشـاروني: الأعمال الكاملة - جـ ٢ - مرجع سبق - ص ٥٤.
٣٩ - آلان روب جرييه - حوار - أجرته سلوى النعـيمى - مجلة الكرمل- اتحاد كتاب وأدباء فلسطين - ع ٣٠ - سنة ١٩٨٨ - ص ٦٦, ٦٧.
٤٠ - د/ سيد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة - مرجع سبق - ص ٣٢٣.
٤١ - يوسـف الشـاروني: الأعمال الكاملة - جـ ١ مرجع سبق - ص ٦٩.
٤٢ - يوسـف الشـاروني: الأعمال الكاملة - مرجع سبق - جـ ١ ص ٧٠.
٤٣ - جيـمس فريزر : الفولكلور فى الـعهد القديم - ت : د/ نبيلة إبراهيم - الجزء الثانى - دار المعارف - القاهرة - ص ٧٣٧.
٤٤ - الكتاب المقـدس. سفر إشعيـا - الإصحاح الخامس عـشر - آية (٣)، وما بعدها ص ١٠٠٩ ، ص ١٠١٠.
٤٥ - يوسـف الشـاروني: الأعمال الكاملة - مرجع سبق - جـ ١ - ص ١٣٦.
٤٦ - مايكل أرجايل: سيكولوجية السعادة - ت : د/ فيصل عبد القادر يونس - المجلس الوطنى لـلثقـافـة والفنون والآداب - الـكويت - سلسلة عـالم المعرفة - رقم (١٧٥) - يوليو ١٩٩٣ - ص ١٦٢.
٤٧ - د/ نعيم عطية - يوسـف الشاروني وعالمه القصصى - سبق - ص ٤٧.
٤٨ - للمـزيد. راجع أثر الدين على الإحـسـاس بالسـعادة لدى المتـدينين الذين يسـبب تدينهم شـعـوراً عـاماً بالـرضا لديهم، حـسـب مـقولات: مـايكل أرجايل - سيكولوجية السعادة - سبق - ص ١٦٢ : ١٦٦.
وكـذا: ارتبـاط الدين بالأخـلاق من خـلال تـأسـيس (كنط) لمفـهـوم "الوعى المشترك الأخلاقى " - إلهام منصور - فى المسألة الدينية الأخلاقية عند كنط - مجلة العرب والفكر العالمى - مـركـز الإنماء القومى - بيروت - ع (٥٨ / ٥٩) ديسمبر ١٩٨٨ - ص ٨٥, ٨٦.
(٤٩) راجع: قصة (جسد من طين) في: يوسف الشاروني - الأعمال الكاملة - سبق - جـ ١ - ص ١٩٧: ٢٠٢.
٥٠ - يوسـف الشـاروني: الأعـمال الكاملة - سـبق - جـ١ - ص ١٤٠، حيث يتـضح أنها لم تمت بمجـرد ارتكابهـا للخطيـئـة، ولكن بعـد أن تناقلت

القرية الخبر حتى وصل إلى بيت أبيها.

٥١ – يوسف الشاروني: المرجع نفسه – جـ ١ – ص ٢٠٢.

٥٢ – راجع: يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة – سبق – جـ١ – ص ١٠٨.

(٥٣) يوسف الشاروني: الأعمال الكاملة – سبق – جـ١ – ص١٨٢.

٥٤ – د/ نعيم عطية : يوسف الشاروني وعالمه القصصي – مرجع سبق – ص ٣٨، ٣٩.

٥٥ – نحيل هذا الاستنتاج إلى د/ شكرى عياد: يوسف الشاروني والقصة الحداثية – مجلة الهلال – القاهرة – مارس ١٩٩٤.

٥٦ – مايكل أرجايل: سيكولوجية السعادة – مرجع سبق – ص ١٥٥.

٥٧ – سامى خشبة: البحث عن الجمال والحقيقة المزدوجة – سبق – : كذلك، يوسف الشاروني: مبدعاً وناقداً – سبق ذكره – ص ٢٠٣.

٥٨ – شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية/ المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ١٩٩٧ – ص ١٧٢.

٥٩ – د/ نعيم عطية: يوسف الشاروني وعالمه القصصي – مرجع سبق – ص ٣٦ ، ٣٧.

٦٠ – يوسف الشاروني: الضحك حتى البكاء- مرجع سبق – ص٧.

٦١ – يوسف الشاروني: الضحك حتى البكاء – مرجع سبق – ص٥.

٦٢ – يوسف الشاروني: المرجع نفسه – ص ٩.

٦٣ – كولن ولسون : المعقول واللامعقول فى الأدب الحديث – ت: أنيس زكى -حسن – دار الآداب بيروت – ط ٥ – ديسمبر ١٩٨١ – ص ١٨.

٦٤ – يوسف الشاروني: الضحك حتى البكاء – مرجع سبق – ص٩.

٦٥ – يوسف الشاروني: المرجع نفسه – ص ١٨.

٦٦ – يوسف الشاروني: المرجع نفسه – ص ١٩.

٦٧ – يوسف الشاروني: المرجع نفسه – ص ١٩، ٢٠.

٦٨ – يوسف الشاروني: المرجع نفسه – ص ٢٤.

٦٩ – راجع : سمات الشخصية التقليدية – مقدمة هذا الفصل.

٧٠ – الان روب جوييه: الرواية الجديدة – مرجع سبق – ص ٣٦.

٧١ – آلان روب جرييه: المرجع نفسه – ص ٣٦، ٣٧.

٧٢ – فرانك أو كونور: الصوت المنفرد – مقالات فى القصة القصيرة – ت: د/ محمود الربيعى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٣ –

ص ٢٥.
٧٣- فرانك أو كونور: المرجع نفسه - ص ٢٧ , ٢٨.
٧٤ - راجع : سمات الشخصية التعبيرية.
٧٥ - د/ ماهر شفيق فريد: تجربة العبث فى الأدب الغربى والقصة المصرية القصرية - مجلة فصول - القاهرة - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ٢٣١.
٧٦ - أحمد محمد عطية: مع إنسان الشارونى من الأزمة إلى النكسة - سبق - , وكذلك: يوسف الشارونى مبدعاً وناقداً - سبق - ص ٧٩.
٧٧ - د/ نعيم عطية: مؤثرات أوربية فى القصة القصيرة فى السبعينيات. فصول - القاهرة - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ٢١٥.
٧٨ - انظر تفصيل الجريمة ونتائجها فى : الشخصية المغتربة - من هذا الفصل.
٧٩ - د. صبرى حافظ: عالم يوسف الشارونى فى مجموعته "الزحام" - مرجع سبق - وكذلك: يرسف الشارونى مبدعاً وناقداً - مرجع سبق - ص ١٨١.
٨٠ - د/ سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة - مرجع سبق - ص ٣٢٠.
٨١ - ألكسندرو روشكا: الإبداع العام والخاص - ت : د. غسان عبد الحى أبو فخر - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - سلسلة عالم المعرفة - رقم (١٤٤) - الكويت - ديسمبر ١٩٨٩ - ص ١٢١.
٨٢ - ألكسندرو روشكا: المرجع نفسه - الصفحة نفسها.
٨٣ - راجع : يوسف الشارونى - الأعمال الكاملة - جـ ١ - قصة العيد - ص ٢١: ٣٢, وكذا شربات - جـ٢ ١١٠: ١٢٠.
٨٥ - يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - جـ ١ - مرجع سبق - ص ٢١.
٨٦ - يوسف الشارونى : نفسه - ـ ١ - ص ٣٢.
٨٧ - يوسف الشارونى: نفسه - حـ ١ ص ١١٠: ١٢٠.
٨٨ - يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - جـ ١ - ص ٣٠٢.
٨٩ - يوسف الشارونى: نفسه - ص ٣٠٧.
٩٠ - يوسف الشارونى: نفسه - ص ٣٢٦.
٩١ - يوسف الشارونى: نفسه - ص ٣٣٠.
٩٢ - د/ سامى خشبة: البحث عن الجمال.. مرجع سبق, ويوسف الشارونى

مبدعا وناقدا - سبق - ص ٢٠٧.

٩٣ - راجع معالجة قصة زين فى الجزء الخاص بالشخصية المشوهة.

٩٤ - د/ حسن حماد: الإنسان وحيداً. دراسة في مفهوم الاغتراب فى الفكر الوجودى المعاصر. الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - مكتبة الشباب - رقم (٣٩) - ديسمبر ١٩٩٥ - ص ٤٨.

٩٥ - د/ سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن: الاغتراب فى الشعر الكويتى - حوليات كلية الآداب - جامعة الكويت - الحولية الرابعة عشر - ١٩٩٤ - ص٩.

٩٦ - د/ سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن: المرجع نفسه - ص٢٦.

٩٧ - د/ حسن حماد: الإنسان وحيداً - مرجع سبق - ص ٢٣.

٩٨ - يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة- جـ ١ سبق - ص ٤٤.

٩٩ - يوسف الشارونى: المرجع نفسه - الصفحة نفسها.

١٠٠ - د/ حسن حماد: مرجع سبق - ص ٢٥.

١٠١ يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - جـ ١ - سبق - ص ٥١.

١٠٢ - حسن سعد: الاغتراب فى الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٦ - ص ١٢.

١٠٣ - د/ حسن حماد : الإنسان وحيدا - مرجع سبق - ص ٨.

١٠٤- يوسف الشارونى: الأعمال الكاملة - جـ١ - مرجع سبق - ص ٥٠.

١٠٥ - د/حسن حماد: المرجع نفسه - ص ٧.

١٠٦ - للمزيد راجع: حسن سعد: الاغتراب فى الدراما - مرجع سبق - ص ٢١.

١٠٨ - د/ حسن حماد : الإنسان وحيدا - مرجع سبق - ص ٢٧.

الفصل الثالث

التجريب فى الزمان والمكان

أهمية الزمان والمكان :

تأسيس :

ثمة دور مهم للزمان والمكان فى بناء النص القصصى، حيث إنهما - بداية - يرسمان الفضاء الذى تدور فيه الأحداث وتتحرك الشخصيات. وإذا كان المكان عنصرا لازما للقصة، بوصفه مسرح الأحداث التى لا يمكن تخيلها بدونه، حتى لو كان مكانا عاما، فإن للزمان أهميته الخاصة، ودوره الذى يمنح للقصة سماتها الحركية، حيث "إنك لو فكرت فى مكان خاو، أو كون سكونى (استاتيكى) تماما، فسيكون من الجلى أنه سيخلو من الزمان" [1]. فوجود الزمان - إذا - هو ما يمنحنا الإحساس بحركية الكون، ومن ثم امتلائه بالأحداث، التى تتعاقب، وبالتالى فإن وجود الزمن فى النص القصصى هو ما يمنح هذا النص جزءا مهما من شرعية وجوده، حيث إن هذا النص "إذا تخلص تماما من الزمن فلن يستطيع أن يعبر عن شىء على الإطلاق" (٢). ومن ناحية أخرى يشكل الزمان والمكان عنصرا مهما فى بناء النص القصصى لغويا، على اعتبار أنهما - فى الأساس - إشارات لغوية، فـ "اللغة تشق

لنفسها بين ثنائية الزمان والمكان بعدا ثالثا يتداخل فيه كلاهما لصالح اللغة الخاص» (٣) وهو ما يبدو على جانب من الأهمية إذا أخذنا في الاعتبار أننا نعامل نصوصاً لغوية في الأساس. من هنا تبدو أهمية دور المبدع في تضفير هذين العنصرين مع باقي العناصر القصصية الأخرى، بحيث يصيران جزءا لا يمكن النظر إليه إلا بوصفه ذائبا في بوتقة النص القصصي. وذلك على الرغم من السمة التجريدية التي يتمتع بها كل منهما، بقدر أوضح من باقي هذه العناصر. وإذا كان بعض النقاد قد أكد هامشية الدور الذي يؤديه المكان، على اعتبار أنه من الممكن "أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدث فيه.. في حين يستحيل علي - تقريبا - ألا أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعلي السردي» [٤] فإن هناك من يؤكد أهمية العناصر الأخرى في تحديدهما، أو على الأقل، في إسباغ سمات تساعد على معرفتهما على وجه التقريب، ويجدر بالنظر أن عنصري الزمان والمكان يبقيان على بعض السمات التجريدية فيهما حال تواجدهما داخل النص القصصي .

فالمكان الروائي - في تصويره داخل السرد - "هو رصد لشيء خاص من وجهة نظر خاصة، وليس المكان المتعارف عليه، بأبعاده الجغرافية».[٧] حيث يكتسب المكان من اللغة - التي يصدر داخل النص عن طريقها- سمات تجعله، هو العام،

خاصا - إلى حد - بالنص الذى يوجد فيه .

من ناحية أخرى فإن الزمان بصورته الخطية، وعبر تشكله فى صورة سرد سيكتسب - كذلك - سمات تجعله يدور فى فلك الحاضر، فإذا احتكمنا إلى الزمن الخطى (الطبيعى) للأحداث عن وجودها داخل النص القصصى، فإن "ما وقع حدوثه على لسان الراوى يعد ماضيا، وما لم يقع بعد يعد مستقبلا، وفى كل الأحوال تسرد هذه الأحداث الماضية، والمستقبلية فى اللحظة الآنية، أو فى الزمن الحاضر" (٨) .

ومن ناحية أخرى، وبالطريقة نفسها، يمكن النظر إلى تحديد سرعة سريان الزمن القصصى نسبيا، وبالنسبة إلى زمن الحدث (الزمن الذى استغرق وقوع الحدث) إذا أخذنا فى الاعتبار التفريق الواضح بين زمن القصة باعتباره الإطار الزمنى الذى يفترض وقوع الأحداث فيه فى الواقع، من ناحية، و زمن الحكاية، أى الزمن الذى يستغرقه النص فى سرد هذه الأحداث، الأمر الذى "يدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هى إدغام زمن فى آخر" (٩) وهو ما يمكن أن يسمى بثنائية زمن الدال وزمن المدلول، التى ستردنا إلى الصيغة الأيقونية، والتى ستجعل من النظر إلى الزمان والمكان داخل النص، باعتبارهما إشارات لغوية أمراً جديراً بالاعتبار .

هكذا يصير المكان الموضوعى خارج النص، مكانا متخيلا

داخله، من خلال السمات اللغوية، وإسباغ حالة النص عليه وهكذا يصير الزمان الخطى، زمانا خاضعا للنص يعيد ترتيب نفسه وفقا لمقتضيات هذا النص، ووفقا لحركة السرد داخله، ولحركة الشعور المتحكمة فى هذا السرد، وبحيث يصبح الزمن السردى "هو صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة، تعتمد على الترتيب والتتابع، والتواتر، والدلالة الزمنية، بغية التعبير عن الواقع الحياتى المعين" (١٠) .

وهذه السمة من الممكن أن تكون مدخلا إلى النظر إلى الزمان والمكان بوصفهما عنصرين مرتبطين .

- ارتباط الزمان والمكان :

حرى بنا أن ننظر إلى عنصرى الزمان والمكان بوصفهما عنصرين مرتبطين، وهى النظرة التى صارت ذات أهمية بناء على النظريات العلمية الحديثة، التى ترى أن "فكرة النظر إلى الزمان بوصفه بعدا رابعا، شبيها على نحو ما بأبعاد المكان لا ينبغى أن تصدمنا حقا بغرابتها فللأشياء المادية طول وعرض وارتفاع، كما أنها توجد لفترة متناهية من الزمان" (١١) وهو ما يجعل من النظر إلى الفضاء القصصى على أنه مكون من أحدهما أمرا مردودا بأن هذا الفضاء السردى يتشكل من خلال العلاقة بين الزمان والمكان، وهى العلاقة التى تظهر على أساسها أهمية كل من هذين العنصرين فى تكوين ثنائية

ترتبط - باعتبارها وحدة واحدة - بباقى عناصر النص، وتتفاعل معها.

وفى معرض تعريف الفضاء السردى بأنه تضافر لعنصرى الزمان والمكان تفيد مقولات جيرار جينت، والذى يوضح أنه "قد يكون من العبث التام ادعاء الخروج بخلاصات نهائية من مجرد تحليل المفارقات الزمنية، التى لا تمثل إلا سمة من السمات المشكلة للزمنية السردية"(١٢) حيث يظهر وجوب تضافر هذا التحليل مع تحليل عناصر النص المختلفة، لا سيما المكان، و على اعتبار أن أى انحراف فى رؤية أى من هذه العناصر يؤثر - بالضرورة - على رؤية، وتشكيل باقى العناصر، تأثيرا قد يمتد - أحيانا - إلى انحرافها عن شكلها الواقعى والمألوف خارج النص القصصى .

هكذا يبدو الأمر - إذا بالنسبة للزمان والمكان - فهما عنصران يسهمان فى التشكيل داخل النص السردى، عبر أداة لغوية - بطبيعة الحال-، وهما يتغيران تغيرا جوهريا، ويكونان ما يمكن ان نطلق عليه "الفضاء السردى"، لذلك فمن اللازم أن ننظر إلى هذين العنصرين على أساس من تضافرهما، بحيث تبدو علاقتهما فى هذا الإطار أكثر فائدة على أنه "إذا كان موضوع التحليل - فعلا - هو توضيح شروط وجود وإنتاج النص، فإن ذلك لا يتم برد المعقد إلى البسيط كما يقال غالبا،

بل يتم على العكس من ذلك بإبراز التعقيدات الخفية التى هى سر البساطة" (١٣) الأمر الذى يجعلنا نستقر على أن إبراز العلاقة بين الزمان والمكان يبدو كأنه هدف لا مناص منه لمن يبغى رؤية، وتحليل توجهات الفضاء السردى .

الفضاء القصصى فى قصص ما قبل الحرب العالمية الثانية فى مصر

يحفل القص التقليدى بمحاولات التماهى مع الزمن المجرد، والتدليل- من داخل منطق النص - على واقعية الزمن، والمكان، بما لهذه الواقعية من أثر فى إيهام القارئ بصدق وقوع هذه الأحداث التى يرويها النص، و على اعتبار أن هذا الإيهام يعد من أهم الركائز التى اعتمد عليها القص التقليدى فى جذب المتلقى والتأثير عليه، لذلك، فمن الطبيعى أن ينتشر هذان النمطان : الزمان المقاس على الزمن المجرد، والمكان الحاكى للمكان الواقعى، فى القصة التقليدية، باعتبارهما من أهم سمات القصة القصيرة فى تلك المرحلة .

فإذا وضعنا فى الاعتبار النمط العام للتفكير، فإن أهم ما يسترعى انتباهنا أن الزمن المجرد، المطلق، هو الفكرة الأكثر شيوعا، إن لم تكن هى الوحيدة، فيما قبل ظهور وانتشار نظرية النسبية لأينشتين، التى أسهمت فى النظر إلى الزمان مرتبطا بأبعاد المكان، وباعتباره أحد هذه الأبعاد. (١٤) .

كما يجب أن نلمح إلى أن المناخ الأدبى فى مصر، فى

النصف الأول من هذا القرن، كان فى أشد مراحل تأثره بالمد الرومانسى فى العالم كله، نتيجة لنهم الأدباء والكتاب المصريين فى هذه المرحلة للاطلاع على الآداب الأجنبية .

فى هذا الإطار سنجد أن استخدام كل من الزمان والمكان فى القص التقليدى فى مصر كان على اعتبار أن كليهما لا يعدو دوره عن أن يكون خلفية لأحداث القصة، وأنهما مجرد عنصرين مكملين، وأنه إذا استغنى عنهما فلن يخسر النص القصصى كثيراً، وهو ما نجده فى كثير من النصوص القصصية التى لا توجد فيها أية إشارات جوهرية للزمان أو المكان .

على أن هناك من النظرات النقدية ما يعتبر "المكان يمثل الخلفية التى تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل فى هذه الأحداث نفسها وتطورها" (١٥) وهو الأمر الذى يجعل من نظرة القاص إلى المكان نظرة تعتبره داخلا فى حيز زمنى أساسا يسهم بدوره فى تطوير الأحداث، حيث يبقى الزمن، فى النهاية "مثلا للخط الذى تسير عليه الأحداث.. والمكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه، ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذى تقع فيه الأحداث" (١٦) . فالرؤية النقدية - باعتبارها استقراء لواقع إبداعى - قد حددت الزمان والمكان باعتبارهما يمثلان إطارا خارجيا لخط السرد فى النص القصصى، وهو الأمر الذى يدعونا

إلى الإقرار بأن هناك واقعا إبداعياً قد عالج العنصرين بنفس النظرة، وعلى أساس وجود ارتباط جزئى بين كليهما، وهو ارتباط لا يعدو كونهما مجرد مقومين شكليين داخل النص القصصى. لا يزيد دورهما عن هذا ولايتعداه إلى ما يمكن أن يكون عضوياً فى النص.

ولعل هذا - بدوره - ناتج عن نظرة القصاصين فى تلك المرحلة إلى الزمان و المكان على أساس من مقولات أرسطو عن الوحدات الثلاث فى البناء الدرامى، ورؤيتهم لوحدتى الزمان والمكان على أنهما تعنيان أن تدور الأحداث فى زمان واحد قصير، ومكان واحد. محاولين بهذا الشكل تحقيق وحدة انطباع، بغض النظر عن الدور الذى يؤديه هذان العنصران فى بناء النص القصصى .

وسنحاول أن نتتبع تطور استخدام الفضاء القصصى، بالمعنى الذى أشرنا إليه، فيما قبل مرحلة الحرب العالمية الثانية، أو بمعنى أدق فى النصف الأول من هذا القرن. حيث يمكن - بشىء من المجازفة - أن تنقسم هذه الفترة إلى مرحلتين، مع عدم تحديدهما بحدود زمنية واضحة، نظرا لتداخلهما .

هذا مع ملاحظة أن الاستشهاد بكل النصوص التى تظهر فيها سمات الفضاء القصصى قد ينقل البحث إلى مجال

غير مجاله، ولذا سيكون الاكتفاء - فى هذا الصدد - بالتمثيل فقط .

المرحلة الأولى :

أدى وجود توهم القصاصين بأن القصة القصيرة ما هى إلا رواية ملخصة [١٧] إلى معاملتهم لهذه القصة على أساس أن العنصر الأكثر أهمية فيها هو الحكاية، مما يترتب عليه أن يكون الشكل العام للقصة القصيرة هو ذلك الشكل الذى تحشد فيه الأحداث وتتسلسل فى شكل متراتب منطقى [١٨] وهو ما يمنح القصة القصيرة شكلا زمنياً يكاد يكون ثابتاً فى هذه المرحلة، حيث يبدأ من الماضى البعيد إلى الماضى القريب وصولا - فى بعض الأحيان - إلى الحاضر - لحظة القص، فى خط تصاعدى قلما يخرج عنه القاص. ولعل هذا هو السبب الأهم فى كون الغالبية العظمى من قصص هذه المرحلة، تنحو إلى أن تكون محكية بصيغة الماضى. حيث تتماهى لحظة القص مع نهاية القصة، أو ما بعدها، وحيث تشكل القصة كلها استرجاعا لأحداث وقعت فى الماضى.

وقد يتفق هذا مع الوظيفة الاجتماعية للأدب، حيث تماهى دور الأديب مع دور المصلح الاجتماعى، حين تأثر رواد القصة فى مصر "بالنزعة الإصلاحية.. وحرصهم (كتاب القصة) على أن تكون وظيفة الأدب وخاصة القصة الإفادة والإصلاح والتهذيب

حتى يمكن أن تسهم فى إصلاح شأن المجتمع» [١٩] .

إن الأهم - فى تلك المرحلة - هو الخروج بعظة أخلاقية من النص القصصى، هذه العظة لا يمكن لها أن تكتمل إلا باكتمال النص و وصوله إلى نهاية متسقة مع ما يقدمه القاص من خطاب إصلاحى. ولا يفوتنا التأكيد على أن الاستخدام الماضوى يرسخ فكرة الإيهام بالواقعية، حيث التأكيد من قبل القاص أن هذه الأحداث قد وقعت بالفعل.

هكذا كان عنصر الزمن مجرد عنصر للشكل الخارجى للنص، كما كان استخدامه بسيطا، لا يخرج عن فكرة الخط التصاعدى إلا قليلا، وهذا القليل يتمثل فى إيقاف الزمن، وتسارع الزمن، والاسترجاع .

يحدث إيقاف الزمن عن طريق التدخل الظاهرى للراوى فى أحداث قصته، حيث يوقف هذه الأحداث، ليتدخل بالتعليق، أو التفسير لما فعلته إحدى الشخصيات، محللا الأسباب أو الدوافع، وقد يتدخل فيبين للقارئ أحداثا كانت قد وقعت قبل البداية الزمنية للقصة (أحداث خارجة عن الفضاء القصصى)، قد تضىء جوانب مظلمة من النص، وهو ما يعد إعلانا صريحا من الراوى عن وجوده "عبر تعليقات شتى تؤدى وظيفة روائية من خلال إمداد المتلقى برؤية معينة فى تعليق سريع، واستكمال صورة الحدث السردى» [٢٠] .

ومن ناحية أخرى فإن تسارع الزمن يعد هو الآخر تدخلا من الراوى للاستغناء عن أحداث تقع داخل الفضاء القصصى، يراها الراوى غير مؤثرة فى تسلسل أحداثه. وهو ما سماه بعض النقاد بـ(التلخيص). [٢١] وهو ما يمكن نا أن نتتبع انتشاره ظاهرا فى صيغ مثل : "وبعد عدة أشهر"، و"مرت سنوات" و"بعد فترة طويلة".. إلخ وغيرها من العبارات التى تشكل فجوة سردية ينتقل الزمن فيها نقلة فجائية لا تتوازن فيها المساحة المكتوبة مع المدة..

من ناحية أخرى يظهر الاسترجاع (Flash Back) وقد اقتصر استخدامه على نفس النسق الذى كان عليه التوقيف الزمنى، إلا أنه حيلة حاول عن طريقها القاص إظهار عدم تدخله بشكل واضح فى أحداث قصته. فإذا كان ظهوره واضحا فى التعليق فإنه فى الاسترجاع لا يظهر تماما، وإنما يدع إحدى شخصياته هى التى تتذكر وتعلق .

أما بالنسبة للمكان، فإذا كان بعض النقاد والمبدعين قد أكدوا أهمية التحديد المكانى، وذلك فى إشارات إلى البيئة التى تقع فيها الأحداث، فإن التعامل مع المكان قد اقتصر على هذه الناحية، وتحدد فى الكثير من القصص بافتتاحياتها متمثلا فى الوصف فقد رأوا أنه "على القاص أن يعمل عند بناء قصته على خلق الجو الذى ستجرى فيه حوادث القصة،

وبالوصف الجيد يخلق الجو» (٢٢) وهو ما يوضح أن المكان - بوصفه عنصرا قصصيا قد اقتصر على التعامل مع البيئة التى تحيط بالشخصيات (موضوعا)، وعلى أن التعامل مع هذه البيئة قد اتخذ من الوصل سبيلا، وهو الوصف الذى يظهر فى بدايات القصص ليتيح الفرصة للقارئ أن يعرف أين ستدور الأحداث ثم ما يلبث القاص والمتلقى - معا - أن ينسيا المكان ليغرقا فى دوامة هذه الأحداث .

إن معظم القصاصين قد اعتمدوا فى هذا الوصف الافتتاحى - وغيره من مواضع الوصف المكانى داخل قصصهم - على التشكيل اللغوى البلاغى منطلقاً لهم، وهو ما يظهر لدى الكثيرين منهم، مثلا يقول محمد تيمور "صباح ناصع الجبين، يجلى عن القلب الحزين ظلماته، ويرد للشيخ شبابه، ونسيم عليل ينعش الأفئدة، ويسرى عن النفس همومها.. فى الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح» (٢٣) هكذا يبدأ محمد تيمور قصة (فى القطار) التى تناقش مشاكل الفلاحين فى علاقتهم مع ذوى السلطة، إلا أن هذه البداية التى تصف (البيئة) المحيطة بالأحداث كانت أقرب ما تكون إلى التزيين البلاغى الذى يفتقد الصلة بباقى عناصر القصة، و إذا كان هذا الوصف للمكان التزاما من تيمور بدعوته لالتزام مذهب الحقائق (الريالزم) إلا أنه "كان تأثرا فى

حدود تمرسه وخبرته بالكتابة، ولهذا قدمت البيئة كشىء مستقل، له وجوده الخاص، الغير مرتبط (هكذا) بالحدث ومساره» (٢٤) .

على جانب آخر يبدو الاهتمام بوصف البيئة المكانية شكليا محضا، كما يبدو فيه التأثر بالمد الرومانسى، حيث الوصف التصويرى الذى ينحو إلى تلمس جوانب الجمال فى المكان، الطبيعى خصوصا، ويرجع بعض النقاد هذه السمة إلى أن معظم قصاصى هذه الفترة كانوا من الطبقة البورجوازية، و كانوا يتعاملون مع القصة القصيرة القصيرة كهواية. (٢٥) وإذا كنا لا نعتبر هذه سمة عامة تتحكم فى مسار القصة المصرية القصيرة فى ذلك الوقت إلا أنها عامل لا يجب إغفاله، لكن العامل الأهم هو دأب هؤلاء القصاصين على القراءة الأجنبية، خاصة الرومانسى منها، مما أدى إلى أن "يجد الكاتب المجال متسعا أمامه لوصف الطبيعة فى الريف، وتصوير حالته العاطفية، وهيامه، واهتماماته البسيطة وقراءاته، وسلبيته وضعفه، وانهزامه، وبكائه، وطبيعى أن يكون الريف عنده هو فقط الطبيعة الجميلة، والهدوء، والسكينة، والوداعة، والرضا، والقناعة، والاستسلام» (٢٦) .

المرحلة الثانية :

استمر نظر القصاصين المصريين إلى الفضاء القصصى

بالطريقة نفسها، لفترة طويلة وإن طرأت عليها طرق جديدة في معالجتها، لكنها ظلت تدور في نفس الدائرة التي تعتبر الزمان والمكان عنصرين مساعدين للقاص في إتمام قصته، بدون أن يكون لهما تأثيرهما الجوهري والبنائي في النص. حيث بدأ النظر إلى صيغة المستقبل بوصفها إحدى الصيغ الممكنة في القصة القصيرة، وإن ظل هذا في إطار رومانسي، غلبت عليه الذهنية الواضحة لدى توفيق الحكيم عندما يحاول تصوير العالم المثالي في الزمن الآتي [(٢٧)] إلا أن هذه الذهنية قد ساعدت على وجود أسلوب القص الذاتي في بعض أعمال هذه المرحلة، لكي يتمكن القصاصون من عرض وجهات نظرهم داخل العمل، وهوما يمكن أن يعد إرهاصا للشكل الاعترافي عند إبراهيم المصري وصالح جودت حيث "يقص المؤلف الحدث على أنه قد عاشه.من خلال ضمير المتكلم" [(٢٨)] .

لكن أهم ما يسترعي الانتباه هو محاولة محمود البدوي استخدام صيغة المستقبل بشكل مختلف، وإن كان يدور في فلك الماضي، حيث يؤكد بهذه الصيغة أحداثا قد وقعت بالفعل في الماضي، لكن تأثيرها لن يظهر على الشخصيات إلا فيما بعد، يقول : "ستتذكر جميلة دائما أن قوة خفية ساقتها بمحض إرادتها إلى الوحل، قوة أعلى منها لا تستطيع فهمها ولا تحاول فهمها ولا تعليلها" [(٢٩)] .

كما يسترعي الانتباه - كذلك - ظهور تكنيك التنقل بحرية بين الزمانين الماضي والحاضر. الماضي يعبر عن العالم الداخلي للشخصيات لأنه ذكرياتها، والحاضر هو إحساسها بالعالم الخارجي. التنقل بين الزمانين إنما هو تنقل بالشخصية بين العالمين الداخلي والخارجي لها» [٣٠] وهو ما يعد إرهاصاً واضحاً لقصة تيار الوعي بشكل ما. وقد برع محمد عبد الحليم عبد الله في استخدامه. إلا أنه في الوقت ذاته ظل ينظر إلي المكان بوصفه عاملا مساعدا، ولعل استمراره في الوصف الرومانسي للريف، بوصفه بيئة لأحداثه دليل على ذلك حيث " تتخذ أغلب قصصه من الريف مسرحاً لأحداثها يصفه الكاتب بحس العاشق فيتبدى كحلم رومانسي يلوذ في أحضانه من فجاجة الواقع» [٣١] .

ويتلازم مع الوصف الرومانسي للمكان سمة الآلية في استخدام هذا الوصف، مما حدا بالأماكن أن تتخذ سمة الأماكن النمطية، التي تستوي تأثيراتها، ولمحاولة الخروج من هذه النمطية نجد انتشار آلية الوصف الدقيق للمكان لدى محمود طاهر لاشين مثلاً، إلا أنه يظل في نفس إطار افتتاحيات القصص التي تصف البيئة المكانية، كما نرى في قصته "بيت الطاعة" التي تبدأ بالعبارات التالية :

"كانت صاله المحكمة الشرعية في ذلك اليوم مثلها في

كل يوم، غاصة بزبائنها الكرام، وغيرالكرام، بين شاك وشاكية، وباك وباكية، زوج ضاق ذرعا بامرأته، وامرأة ضاقت ذرعا بزوجها.. ٠إلخ)» (٣٢) فى عبارة طويلة تصف المكان عبر شخصياته، وقد رأى بعض النقاد فى الافتتاحية الوصفية لهذه القصة بالذات ما يعبر عن رؤية المكان على أنه مجرد إطار توجد فيه الشخصيات، وتحدث أحداث القصة .

وإذا لاحظنا نبرة الإعجاب فى قول بعضهم عن الافتتاحية نفسها إن "القاص قد وفق فى نقل جو هذه المحكمة فى كتاباته، وأجاد فى وصف زبائنها وأحاديثهم حتى تكاد تحس بأنك موجود هناك معهم» (٣٣) فإن العبارة نفسها لا تنفى كون التشكيل المكانى مجرد إطار سيصبح بعد فترة كأن لم يكن، داخل النص، الذى سننقل إلى شكل مسرحى يعتمد أساسا على رصد الحوار .

وهكذا يبقى الزمان والمكان فى القصة القصيرة مجرد أرضية أو إطار تتحرك فى داخله -كما هو -النصوص القصصية، إلى أن تأتى إرهاصات الخروج عن هذا الإطار، باستخدام أزمنة نفسية أساساً، تقابلها أماكن حقيقية من حيث وجودها فى الواقع، لكنها ليست حقيقية من حيث أن رؤية القاص لها قد اختلفت عن رؤيتها الثابتة السطحية .

ولنا أن نقرر أن هذه الرؤية المغايرة - لكل من الزمان والمكان

- قد ظهرت، بداية فى ما أقره جماعة من الأدباء نشروا بيانا لهم فى مجلة البشير بتاريخ ٢ أكتوبر ١٩٤٨، وكأن أبرز ما أطلقوه على أنفسهم أنهم "أبناء ضالون" وقرروا فى هذا البيان أن : "هكذا بدأت ضلتنا المضنية - هكذا بدأت - أجل - عندما فقد المكان طبيعته الجغرافية الصلدة، وانماع جسده تحت عجلات عربة خرونوس - هكذا بدأت - أجل - عندما امتلأت قلوب الأعداد والمعادلات بالعواطف والمشاعر والانفعالات" (٣٤) .

وبذلك يمكن أن نقرر أن عام ١٩٤٨ قد شهد تطورا جوهريا فى رؤية الأدباء المصريين لعنصرى الزمان والمكان مما سيمهد الطريق لاستثمار هذه الرؤية المتطورة فى إنتاج أشكال قصصية أكثر اعتمادا على الزمان والمكان باعتبارهما عنصري الفضاء القصصى، اللذين يسهمان بصورة فعالة فى تكوين النص القصصى .

وهو ما سنحاول أن نثبته فى قصة يوسف الشارونى .

الفضاء القصصى عند الشارونى

الزمن :

يتجلى إحساس القاص بالزمن فى معالجته له فى قصصه معالجه تصل أحيانا إلى حد منحه دورا يقترب من دور البطولة. ولعل السمة الأساسية فى هذا الدور أنه، لكى يكون واضحا، يجب أن يظهر بشكل مغاير لشكله المعتاد. وإن كانت هذه السمة ليست هى الوحيدة، فقد استطاع الشارونى عبر خطابه، الذى أشير إليه فى الفصول السابقة، "أن يتحرر من قيود الزمان والمكان والتقاليد التى تسيطر على كتاب الأدب العربى فى العصر الحديث، واستطاع أن يخرج إلى ميدان أعم وأشمل، فنظر إلى المواقف الجزئية التى تمر بحياتنا فى نطاق المشاكل الإنسانية العامة" (٣٥) وهذه النظرة هى مدخلنا الرئيس لمحاولة فهم آليات الزمن القصصى عند الشارونى .

فى البداية يجب أن لا نغفل أن القصة - أساسا - سرد مرتب تسلسليا من الماضى إلى الماضى القريب إلى الحاضر، وأن أية آلية سردية كانت - عموما - تخدم هذا الترتيب، إلا أنه مع تطور فن القصة "أصبح اهتمام الروائيين منصبا على الزمن الحاضر، بحيث يبدو الزمن فيها غير منظم وغير مرتب، وبذلك

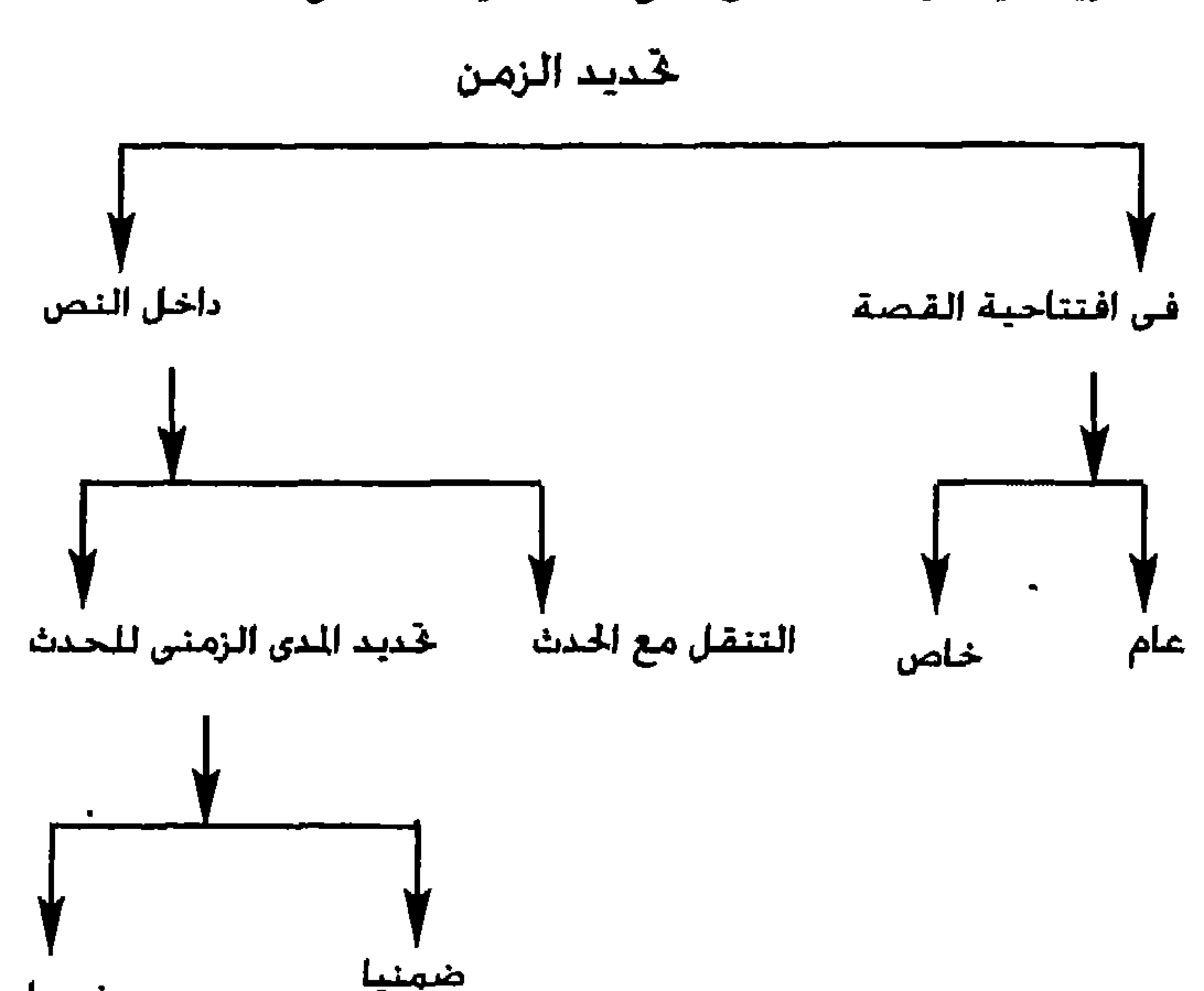
أصبح زمن الرواية الجيدة يتذبذب ويتأرجح بين الماضى والحاضر ولمستقبل وهو ما يسميه ميشيل بوتور بتتابع الوحدات الزمنية»[٣٦] مما أسهم فى ظهور أشكال جديدة من القص، وساعد على تحويل بؤر الاهتمام القصصية من مجرد متابعة سلسلة من الأحداث، إلى فضاء أرحب من أشكال المتابعة لحالات وشخصيات، وأحيانا لشحنات انفعالية داخل النص القصصى، وبحيث ظهرت أبعاد جديدة للزمن داخل القص "تتنوع على الزمن الخطى الذى له مؤشرات زمنية تقاس بالدقائق، والساعات، والأيام، كما تتنوع على الزمن الاستيهامى، حيث إن مسألة الزمن الحقيقى لا تطرح أبدا، فالأمر يتعلق بحاضر زمنى مشابه لزمن الأحلام» [٣٧] .

إن الرغبة فى عدم المباشرة هى التى أدت إلى ظهور أشكال جديدة من التتابع الزمنى فى القصة القصيرة، خروجا عن التتابع السببى التقليدى، الذى يسير الزمن خلاله فى خط مستقيم، إلى نوعين آخرين من التتابع هما "التتابع التكرارى، وهو تنمية القص من خلال إعادته بصورة جديدة فى كل مرة، و لكنها تنطوى على نفس الجوهر الواحد، وتوسع أفقه أو تضيف إليه، و التتابع الكيفى (حيث إنه) بدلا من أن يؤدى حدث إلى اخرو فإن تبلور قيمة كيفية معينة يؤدى إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون مماثلة أو مناقضة لها» [٣٨] ويمكن القول

بأن ظهور هذه الأشكال القصصية أدى إلى وجود آليات تحاول أن تتعامل مع النص، زمنيا، بصورة تجريبية، بما يخدم خطابه، وهى الآليات التى ظهرت لدى الشارونى فى الصور التالية :

أولا - التحديد الزمنى :

تتميز القصة القصيرة لدى الشارونى بحساسيتها الشديدة تجاه الزمن باعتباره مكونا عضويا لها، ولعل أهم المؤشرات على صحة ذلك هو أن قصة الشارونى تحفل بتحديد أزمانها على عدة مستويات يمكن ملاحظتها فى التخطيط التالى :



شكل تخطيطى رقم (٣)

أ - التحديد الزمنى فى بداية النص : -

تتسم كثير من قصص الشارونى بوجود إشارة دالة علي الزمن فى أول سطر فيها ولنا أن نتبين ذلك فى كثير من الأمثلة : " فى الساعة الخامسة إلا ثلاث دقائق كنت إنساناً محكوماً عليه بالحياة" [٣٩] و "سطا لص أو لصوص فى صباح أحد الآحاد على غرفة سيد أفندى عامر" [٤٠] . و "فى العاشرة مساء ظهرت على الست منيرة أعراض الولادة" (٤١) إن كل هذه الجمل الافتتاحية، وغيرها الكثير فى قصص الشارونى، تبدو أهميتها فى أن ما تسقطه على المتلقى هو ذلك الزمن الذى يبدأ الشارونى سرد قصته، ولعل هذا التحديد، فى أهم دلالاته، تحديد للمنطقة التى ينطلق منها خط السرد، وهى - على ذلك - ستسهم بشكل واضح فى تحديد التوجهات العامة للنص فيما بعد .

فعلى سبيل المثال، تسهم بداية قصة (سرقة بالطابق السادس) دلاليا من حيث ارتباطها بأحداث القصةحيث توحى جملة البداية بغموض المستويين، الزمنى والفاعلى فقد "سطا لص أو لصوص فى صباح أحد الآحاد.." إن اللص الذى يشار إليه فى القصة على أنه لم يجر عنه أى بحث جدى، يظل متخيلا فى إطار شديد العمومية، متوازيا فى ذلك مع عمومية "أحد الآحاد" وهذه العمومية تصبح سمة غالبة على

مدار القصة، حيث لا شيء محدد تحديدا تاما فى حالة سيد أفندى عامر، إنه وإن خرج عن روتينه اليومى، ودخل فى خضم علاقات كان يتجنبها، فإن مشاعره تجاه هذا الحادث العارض تظل متضاربة، فهو ينقم على السارق لأنه سرق ملابسه التى لا يملك سواها، ومنعه- كذلك من راحتة اليومية. غير أن ذلك سيتعارض مع نوع ما من مشاعر السعادة لأنه حاز بعض الاهتمام من جيرانه الذين لم يكن يعرفهم مسبقا، ومن رئيسة فى العمل، ورفقائه فى المقهى، إلا أن الشارونى لا يصرح بكل هذا مباشرة حيث "إنه يريد أن يقول شيئا عندما يستخدم الزمن لكنه لا يصرح به بل يترك ذلك لفطنة القارئ وخياله و هو بذلك يرتقى فوق فكرة وجود زمن لأحداث القصة بتوظيفه للزمن هذا التوظيف البارع"(٤٢) الذى يرقى بالزمن إلى مرتبة العنصر العضوى المفعل لباقى عناصر النص القصصى.

غير أن هناك من قصص الشارونى ما نجد فيه نوعاً من التحديد الزمنى الخاص ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك قصة "اعترافات ضيق الخلق و المثانة"، حيث التحديد الدقيق لزمنين متقاربين، ينقلب بينهما حال الشخصية تماما، وبما يتوافق مع التركيب الانفعالى لها. الأمر الذى يتواءم - كذلك - مع البناء المنولوجى المعتمد على التداعى الحر والمؤدى إلى اختلاط الأزمان فى ذاكرة البطل- الراوى .

ولعل هذه الجملة - العنوان - بانقسامها إلى قسمين، تعد مدخلا رئيسا لتقسيم حياة الشخصية كما تظهر فى النص القصصى، إلى قسمين : الأول يحكم فيه البطل عقله، والثانى يبدأ فى الظهور عندما تضغط رغبة "الإخراج" عليه، فيلغى عقله تماماً، ويبدأ فى التكون شخصاً مجبرا على السير فى اتجاه واحد بل إن هذين القسمين يمكن ملاحظتهما على مدار فقرات القصة، على الرغم من التداخل الطبيعى الشديد بينهما، والذى يبدو ناتجاً عن نقلات مفاجئة تتواءم تماما مع تلك النقلة فى الجملة الافتتاحية وذلك يبدو فى تعاقب الفقرتين الأولى والثانية يقول : "فى الساعة الخامسة إلا ثلاث دقائق كنت إنسانا محكوما عليه بالحياة، فى الساعة الخامسة ودقيقتين كنت إنسانا شبه محكوم عليه بالموت" ثم يقول بعدها مباشرة "عندما جئت إلى القاهرة منذ عشر سنوات لأدرس بجامعتها كنت مشفقا منها مشوقا إليها" [٤٣] إن هذه النقلة الزمنية، التى تنقل الحدث من ماض قريب جدا إلى ماض بعيد، تبدو متضافرة مع ما يصرح به الراوى - البطل عن نقلاته الانفعالية، يقول "كنت أبدو هادئاً أمام الغرباء حتى ليضربون بى المثل فيماً يسمونه الأدب غير أنى ما لبثت أن أصبحت سريع الثورة سريع الرضا" [٤٤] فى ارتباط واضح بين الأزمتين الإخراجية والانفعالية،ارتباطا

متـواقتا يتحكـم فى تحويل المسارات الزمنيـة للقص إلى حيث ذروة الأزمتـين حين يرتكـب جريمة قـتل لم يكن يتخـيل أنه - حـتـى - سـيـراها أمـــامـه. إن هذا الارتبـــاط يظهـر فـى عـدة تصريحات، وخاصة عندما زار البطل إحدى الدول الأوربية وبهره مـا بهـا من دورات مـيـاه حـين دخلهـا أول مـرة لـم يكـن يريد مغادرتها لما أحس به من راحة نفـسية، وبدنية حتى أنه يصرح "إن حدة طبعـى خفـت بل كـادت تتلاشـى. لم أعـد أتشاجر لأتفه الأسبـاب لم أعد أصل إلـى حـد الانفـجـار"[٤٥] وهو ما ينبع من فكرة الربط بين الخاص والعـام، التى تعد هاجسا أسـاسيا فى كـثير من قـصص الشـارونى، حيث يؤكد بعض النقاد أنها سبب مبـاشر فى اسـتعـمـاله للزمن على نـحو خاص حـيث "لا تكـاد تخلو قـصة من الانضـباط الزمنى، ونحن نرد ذلك إلى أنـه كان بالغ الاهتمام بالربط بين الأحداث والوقـائع زمنيا على الصعيد العالمى، وهو أحد الموضوعات الأسـاسية التى وجدت لها صدى فـى قصص الشـارونى القصيرة وأعطت لمنهجـه فـى التعبـير نكـهة متفردة" [٤٦] وهـى نكـهة لا تنتج فقط من كـون احتفال الشارونى بتحديد الزمن فى بداية القـصة مجرد تحديد لنقطة انطلاق الخط السـردى، الذى يتفـرع أحـيانا، وإنما - ايضـا - لأنه يحـدد أهدافـه من هذه البـدايات الزمنيــة بدقة، حـيث يصـبح الزمن عـاملا داخلا فـى لحمة البناء القصصى بشـكل تعبيرى،

وليس مجرد خط متصاعد يساعد على تخيل القارئ لتسلسل الأحداث .

ب - تحديد الزمن داخل النص :

إذا كان الشارونى يهتم بتحديد أزمان بدايات قصصه، بوصفها نقاط انطلاق لها، فإننا لا يجب أن نغفل الدور الذى تؤديه الآلية نفسها فى داخل جسد النص (وإن كنا نرى البدايات كذلك داخله فى جسد النص)، وهو ما نلاحظه بتتبع الإشارات الزمنية التى نجدها متناثرة داخل النص محددة للوقت والزمن تحديدا دقيقا .

ويمكن أن نلاحظ الوظائف التى تقوم بها هذه الإشارات فى:

١ - تحديد المدى الزمنى :

حيث الفضاء القصصى محدد - زمنيا -بنقطتين للبداية والنهاية، ويكون بينهما خط السرد الرئيس للقصة متصاعدا، مع إمكانية أن يتخلله تفريعات منه، عبر آليات شتى تقوم بتنويع الأحداث والأزمنة .

وهذا التحديد للمدى الزمنى يؤدى دورا كبيرا فى قصة الشارونى، حيث يعنى به عناية كبيرة، كما فى قصة "الرجل والمزرعة" حين يحدد الفضاء الزمنى للقصة، من العاشرة مساء، كما ينص فى بداية القصة، حيث بداية معاناة الست

منيرة لآلام المخاض، وحتى السادسة صباحا حين تتم الولاد.ة إلا أنه يحدد ست ساعات لمحاولات الطبيب ومتابعاته الدائبة ، ثم ساعتين من الانتظار المطمئن، وهذه الساعات الست تقابل ست سنوات قضاها بدوى أفندى وزوجته فى محاولات دائبة للإنجاب، ومن ناحية أخرى تقابل الساعتان الباقيتان تسعة أشهر من الانتظار المطمئن المترقب - كذلك - غير أن تاريخ الحمل والولادة لا يغدو التاريخ الوحيد فى القصة، بل يقابله - فى هندسية واضحة - تاريخ آخر من تعامل جد بدوى أفندى مع الأرض البور حتى يفلح فى زراعتها (٤٧) .

هذان التاريخان، وإن كانا خارجين عن المدى الزمنى المحدد للقصة، إلا أنهما يسهمان فى بناء قصصى مترابط، عبر توازيهما مع الخط الزمنى الرئيس. وإذا كان فهم التحديد الزمنى دلاليا قد ربط "أول الليل ببداية آلام الوضع وأوجاعه. وكان بزوغ الفجر وحلول السادسة صباحا نهاية لتلك الآلام وبداية حياة سعيدة، فقد ارتبطت الأحداث بالزمن فى صورة فنية جيدة" (٤٨) .

غير أن الشارونى لا يكتفى بأن يحدد المسافة الزمنية بين البداية والنهاية بل إن ذلك قد يمتد إلى تحديد المسافة الواقعة بين حدثين داخل القصة، ومن الأمثلة على ذلك قوله فى "الزحام" : "ذات صباح شكا أبى من مفاصله ومن ركبته

اليمنى على وجه التحديد وفى المساء عاد يشكو من ركبته الأخرى، ومن سخونة فى جسده» (٤٩) . إن المسافة الزمنية بين الصباح و المساء، تظهر معادلة بين ظهور المرض وانتشاره داخل جسد الأب

وبما آن الكاتب، أو القارئ، لا يستطيع أى منهما متابعة أحداث اليوم كاملة، بين النقطة الأولى والثانية، فمن الضرورى أن يشار - لغويا - إلى هذه الفجوة بين الزمنين، فى شكل من أشكال القفز الزمنى الذى يعنى "الانتقال المفاجئ من نقطة زمنية إلى أخرى، سواء عن طريق الإشارة الزمنية لهذا القفز، أو عدم الإشارة ولكنه يفهم من سياق الأحداث الروائية» (٥٠) ، وهو ما يساعد القاص على أن ينتقى من الأزمان والأحداث ما يمكن أن يقيم به خطا قصصيا، يكون الزمن فيه أحد الأبطال أو على الأقل، واحدا من أهم العناصر .

إن هذا التركيب اللغوى المشير للزمن، يعزو انتشار المرض إلى فعل مرور الزمن، على الرغم من قصر هذا الزمن، وحيث تفرغ الفجوة بين النقطتين الزمنيتين من أية أفعال مقاومة لهذا المرض، فالزمن يمر من الصباح إلى المساء، و المرض ينتشر، والمريض، وابنه - بطل القصة - يقفان ساكنين أمام هذه الحركة، الأمر الذى يجعل من انتشار المرض أمراً حتميا فكأن الأصل أن السكونية فى مواجهة تحرك الزمن، ستجعله

يدهمنا، أو - على الأقل - يساعد على انتشار المرض داخل جسدنا. وبحيث ينبه هذا التركيب إلى ضرورة الحركة فى اتجاه المقاومة، الاتجاه العكسى، حتى لا يجرفنا تيار الزمن .

إن التحديد الزمنى - بأدائه لهذا الدور - قد أسهم فى إجلاء الخطاب الأساسى فى قصة الشارونى، كما يظهر - بشكل مختلف فى "دفاع منتصف الليل"، حين يصرح البطل/ اللابطل : "ومرت ثلاثون ثانية ثم قمت أغلق نصفها (أى النافذة) الآخر" (٥١) . حيث الجو العام للقصة يوحى بفكرة الصراع، والرغبة فى الخلاص من كون الفرد مجرد ترس فى آلة المجتمع، يجب مراقبة كفاءة أدائه، ولا يسمح له بالخروج عن خط السير المحدد له سلفا. فهذه الثوانى الثلاثون هى خط دفاع الشخصية الوحيد عن نفسها، ومن هنا ظهرت أهميتها، خاصة إذا لاحظنا - منذ بداية القصة - كيف أن التتابع السريع للأحداث قد أدى إلى دفع الشخصية إلى القيام بأفعال لم تكن لتفكر فيها فى الظروف العادية، حيث يركب البطل سيارة أجرة، ويدخل السينما، ويسير فى شوارع مظلمة، على غير عادته، مما سيعد جريمة فيما بعد. إضافة إلى أن هذه الثوانى تقع - أساسا - داخل نطاق زمنى محدد سلفا، يوحى بالغموض والرهبة، وهو "عند هبوط المساء إلا قليلا.." حيث الضوء الهارب أمام عتمة الليل، إنه وقت لا ملامح له، تماما مثل

الشخصية التى أمامنا. والتى تتحول بالفعل تلك التتابعات الزمنية السريعة - إلى نموذج واضح "للابطل" .

بالإضافة إلى ذلك، فإن بعض الإشارات الزمنية تشير إلى إحساس الشخصية بشدة وطأة الزمن عليها، إنها تستشعر الخطر قادما، على الدوام و لذلك فهى تنتظره فى كل ثانية، تماما كما يصرح فتحى عبد الرسول بطل الزحام من يومها أدركت أنهم قد يقبلون فى أية لحظة ليلبسونى قميص الأكتاف. ثم يأخذونى..(*) كنت أحاول الاختفاء عنهم، وأستعد في الوقت نفسه لاستقبالهم. فى كل مرة أتسلم أجرى أقول : هذا آخر أجر لك قبل أن ينقلوك، فى كل مرة أحلق رأسى أو ذقنى أقول : هذه آخر مرة تحلق فيها قبل أن يأخذوك، فى كل مرة أستحم فيها أقول : هذه آخر مرة تستحم فيها قبل أن يلبسوك قميص المجانين»(٥٢) .

٢ - التنقل مع الحدث :

يؤدى تكثيف الإشارات الزمنية فى قصة الشارونى إلى سير المتلقى مع جزئيات الحدث خطوة بخطوة، مما يؤدى إلى معايشة هذا الحدث بالموازاة مع الشخصية الواقعة تحت وطأته .

وقد تواتر هذا فى كثير من قصص الشارونى، بحيث يمكن ملاحظته عبر شكلين : الأول فى إشارات تنص على مرور

الزمن، والثانى ضمنيا يمكن فهمه من السياق، عبر مفردات لغوية تعالج الزمن معالجة نسبية.

وأبرز مثال على الشكل الأول ما نجده فى قصة "سياحة البطل" حيث يقوم البطل، فى يوم عطلته "الجمعة"، بالبحث عن مسكن، فيما يشبه الطقس الدينى، غير أنه يلتقى - فى إحدى محاولاته - ومعه صديقه، بسمسار، ويقوم صديقه بلعب الشطرنج مع هذا السمسار لمدة طويلة، يحس فيها البطل بوطأة الزمن، وباضطراره إلى المتابعة لحظة بلحظة، حيث نرى معه أنه "فى الساعة الحادية عشرة كان قد مات أول بيدق أبيض وفى الحادية عشر وثلاث دقائق مات أول بيدق أسود.. وفى الساعة الثانية عشرة إلا خمس دقائق كان قد مات ثلاثة بيادق أخرى سوداء وثلاثة أخرى بيضاء" (٥٣) .

إن "مؤمن عبد السلام" يتابع المباراة من مقعد المتفرج، وإن كانت تغلب عليه فكرة أن ينهزم صديقه - طواعية أمام السمسار، على سبيل الرشوة، إلا أنه يلحظ حماس صديقه للعب، فتبدأ الأفكار تترى على عقله، ويبدأ معها خط الزمن المتصاعد، المتكاثف - هذا - فى التفرع به إلى ما هو أبعد من هذه المباراة، ففى "الساعة الواحدة مات رخ الملك الأبيض وحصان الملك الأسود، وفى الساعة الثانية تذكر مؤمن أنه لم يتناول طعاما من الصباح حتى هذه اللحظة" (٥٤) .

إن التـفـرع بالزمـن هو من نتـائج هذا التـتـابع الشـديد المتكاثف، الذى يوحى بأن مؤمن قد وصل إلى مرحلة من اليأس من الحصول على مسكن عن هذا الطريق، خاصة وأنه يصل فى النهاية - عبر سبعة وعشرين سطرا تصف ثمانى ساعات ونصف الساعة - إلى ختام المباراة التى وصفها بدقة، عبر أهم خطواتها، متداخلة مع ما طرأ على ذهنه من أفكار، وما يحيط به من أحداث، وبحيث تنتهى المعركة بهزيمة السمسار، وفقدان كل أمل واضح لمؤمن فى الحصول على مسكن .

وهذه الفقرة - عن طريق ذلك التتابع الزمنى المتكاثف - تلقى بظلالها على باقى النص، حيث صراع مؤمن من أجل الحصول على مسكن يتوازى مع الصراع الموصوف فى المباراة .

ويمكن ملاحظة وجود تعبير واضح عن ازدواج اللحظة المعاشة، و كيفية تماس الخطين المزدوجين فى نقطة ما داخل الشخصية، وهو ما يتحقق - كذلك - فى قصص مثل : - "حارس المرمى" ، و"زوجى" .

من ناحية أخرى، يمكن ملاحظة الإشارات اللغوية للزمن، والتى تعبر ضمنيا عن معالجة نسبية للزمن، عن طريق توالى الأفعال، وعبر حروف العطف، حيث يعالج كُل زمن بالنسبة إلى ما حدث قبله، وما يحدث فيه من حوافز سردية متتالية، بما يمثل تكثيفا سرديا فى فقرات معينة داخل القصة، كما نجد

فى قصة "آخر العنقود" يقول : "وسمعت ثلاث دقات ثم ارتفع الستار، ودخل الأمير فى ثياب زاهية. وسمع تصفيق أسرة فى كل ركن من أركان القاعة، وتطلع عبد الموجود فى قلق كأنما يريد أن يظهر ابنه على المسرح قبل أن يأتى دوره" (٥٥) .

إن هذه الفقرة - وإن كانت تفتقر إلى الاشارة الواضحة للزمن - فإنها، عن طريق التتابع الشديد الواضح للأفعال قد قامت بالدور نفسه، وبالطريقة ذاتها، من تكثيف للحوافز السردية، مرتبة، كل بالقياس إلى سابقة ولاحقه، كما ضفرت الخارجى بالداخلى، وكانت بمثابة الركيزة التى يبدأ الراوى - من خلالها- الشرح والتفتيت لكل لحظة، معتمدا على تداخل الشخصى مع العام، ومركزا على خطابه الذى يعلى من قيمة الفرد فى مقابل قيمة الجماعة .

ويمكن ملاحظة أمثلة أخرى على ذلك، مثلما فى قصة "الطريق" حيث التتابع الشديد للمرئيات عن طريق حروف العطف، بما يمثل نقطة تحول جوهرية فى نفس بطل القصة، وبحيث يماثل هذا التتابع فى سرعته، نظر الأستاذ قدرى إلى الأشياء التى يراها فى طريقه ".. ودكان صالون، ومخزن خشب، ومحل قماش، فأحذية، فساعات، فجبن وزيتون، فرائحة تفاح، فرائحة خبز، فصوت سوط، فأرض الطريق، فطرف البنطلون، فوجهان، فوجوه، فوجوه، فوجه عجور أفندى" (٥٦) . وحيث

التداخل عن طريق حروف العطف نفسها، بين كل المدخلات التى تقابل الأستاذ قدرى عبر الطريق، فى استخدام متناغم لحواسه، البصر، والشم والسمع، وحيث يمثل وجه عجوز أفندى حين يقابله، تماسا مع تحول رويته . (٥٧) .

يبدو تحديد الزمن - إذن - من أبرز الآليات التى اعتمدها الشارونى فى قصته، لا بغية التزيين الزمنى، ولكن بهدف الوصول إلى تعبير دقيق عن الحالة التى يعالجها فى قصته، مستخدما الزمن وآلياته، وسيلة تسهم إسهاماً بناء فى الكشف عن دواخل شخصياته عن طريق مزجها بما يتوازى ويتزامن معها من أحداث، وفى شكل يدعم خطابه الأساسى .

ثانيا - التحكم فى سرعة النص :

تعنى سرعة النص العلاقة بين الفترة التى يعالجها النص القصصى، والمقاطع النصية التى تغطى هذه الفترة (٥٨). مع الأخذ فى الاعتبار أن القياس الدقيق لسرعة نص ما يبدو من الصعوبة بمكان، إلا أنه من الممكن ملاحظة الإشارات الزمنية داخل النص، والتى يمكن - عن طريقها - النظر بشكل تقريبى إلى سرعته، التى يتولد عنها الإيقاع حيث "إنه مما لاشك فيه أن تقديم فترة زمنية قصيرة فى عدد كبير من الصفحات يؤدى إلى إيقاع مختلف كل الاختلاف عن معالجة فترة زمنية ممتدة فيه بضعة سطور » (٥٩) ، وتتواتر هذه الرؤية عند العديد من

النقاد، على أساس التمييز بين محورين رئيسين متوازيين، أحدهما خاص بزمن القصة أي المساحة الزمنية التي تدور فيها الأحداث، والآخر يختص بزمن السرد، أي المساحة التي يستغرقها النص في سرد هذه الأحداث .

وتتحدد سرعة السرد تبعا لتناسب هذين المحورين، حيث إنه:

" مع الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين .

- مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص العديد من الأحداث تسرع وتيرة السرد .

- مع التحليل السيكولوجي والوصف يتباطأ الحكي"[٦٠] .

وتبعا لهذا التقسيم تنتج عدة علاقات يمكن بدورها أن تتحكم في سرعة النص وإيقاعه، وهذه العلاقات يمكن أن تنقسم إلى :

١- مساحة النص = سرعة الحدث .

٢ - مساحة النص   سرعة الحدث .

٣ - مساحة النص لا نهائية، سرعة الحدث صفر .

٤ - مساحة النص   سرعة الحدث .

٥ - مساحة النص صفر، سرعة الحدث لا نهائية [٦١].

ونلاحظ في هذه العلاقات أن العلاقة الأولى يتساوى فيها الزمنان تماما، وتنص سيزا قاسم على أن هذا لا يحدث إلا في الحوار، [٦٢] تعارضا مع جينيت الذي يقرر بأن المشهد الحواري "إذا

افترضناه خالصا من كل تدخل للسارد و دون أى حذف.. لا يعيد السرعة التى قيلت بها تلك الأقوال ولا الأوقات الميتة الممكنة فى الحديث»[٦٣] ولكن هذه السرعة وهذا الحذف، يمكن للسارد أن يشير إليهما كما يمكن للقارئ أن يساير فى قراءة الحوار السرعة التى يتخيلها، تبعا للحالة الانفعالية، التى يتخيلها بناء على ما يسبق الحوار.. كما نلاحظ أن العلاقة الثانية تقوم بتبطئة سرعة النص، والعلاقة الثالث توقفها تماما، وفى العلاقة الرابعة تزداد سرعة النص، وفى الخامسة تزداد السرعة إلى ما لا نهاية عبر حذف فترات زمنية متفاوتة الطول من النص، وهو ما نقرره استنادا إلى أن الأساس فى هذا التناسب هو الزمن الحدثى، حيث يشير جيرارجينيت إليه بعبارة (زمن المدلول) حين يقرر إن "هناك زمن الشىء المروى، وزمن الحكاية - زمن المدلول وزمن الدال» [٦٤] .

إن هذه العلاقات، وإن كانت فى الأساس أشكالا وظواهر لتحقق الزمن الحدثى داخل النص، فإنه - كذلك - تؤكد أن "كل زمن حقيقى هو فى جوهره من تعدد الأشكال» [٦٥] وعلى القاص أن ينتقى من هذه الأشكال ما يناسب خطابه فى النص مؤلفا بينها فى تتابع يخلق إيقاعه الخاص، ويؤكد خطابه، مما يؤكد مشروعية تبدل الإيقاعات داخل النص، حيث "ظواهر الزمان مبنية مع هذه الإيقاعات دون أن تكون هذه

الإيقاعات قائمة - ضرورة - على أساس زمنى وحيد الشكل» (١٦).

وبسبب من ذلك فإن العلاقات المشار إليها تصبح صورا لآليات تعامل القاص مع زمن النص القصصى، وهو ما سوف نحاول تتبع آثاره على قصة يوسف الشارونى .

(أ) الحوار وإيقاف سرعة النص :

يتواتر الحوار فى قصة يوسف الشارونى بنسبة واضحة، وهو يظهر فى صورتين .

الصورة الأولى هى ما يمكن أن يسمى بالحوار الخالص، وهى الصورة التى يقوم فيها السارد برصد الحوار دون أى تدخل منه .

أما الصورة الثانية، فهى التى يتدخل فيها السارد بجملة أو أكثر للتعليق أو التفسير أو شرح الانفعالات المصاحبة للجملة الحوارية .

وتتضح نسب استخدام يوسف الشارونى للحوار فى مجموعاته القصصية فى الجدول التالى :

اسم المجموعة	عدد القصص المستخدمة للحوار	عدد القصص التى استخدمت الحوار الخالص	عدد المرات	عدد القصص التى استخدمت حوار غير خالص	عدد المرات	عدد القصص التى زاوجت بين الشكلين
العشاق الخمسة	٧	٦	١٧	٧	١٦	٦
رسالة إلى امرأة	٥	١	١	٥	١٤	-
الزحام	١٣	٥	١٧	١٢	٢٠	٤
الكراسى الموسيقية	٩	٤	١٠	٧	١٨	٢
مابعد المجموعات	٥	٥	١٦	٤	١١	٤
المجموع	٣٩	٢١	٦١	٣٥	٦٩	١٦

جدول رقم (٣)

ويتضح من هذا الجدول أن يوسف الشارونى قد استخدم الحوار بشكليه فى مجموع تسع وثلاثين قصة، وذلك من مجموع خمس وثمانين قصة هى مادة هذه المجموعات، وبنسبة ٤١ ٪ تقريبا كما يتضح أن مجموع القصص التى استخدمت شكل الحوار الخالص إحدى وعشرون قصة بنسبة ٢٤,٧ ٪، وأن مجموع القصص التى استخدمت غير الخالص خمس وثلاثون بنسبة ٤١٪، وأن مجموع القصص التى زاوجت بين الشكلين ست عشرة قصة بنسبة ١٨,٧ ٪ .

من خلال هذه البيانات يمكن ان نلاحظ أن قصة الشارونى قد استخدمت الحوار فى صورة يمكن أن تمثل ظاهرة شائعة لديه .

ويستخدم الشاروني الحوار استخداما عضويا يحاول أن يؤثر به في تطوير نصه القصصي وذلك ما يمكن أن نمثل عليه من خلال قراءة بعض هذه الحوارات، والخالصة منها خصوصا حيث يمثل هذا النوع وقفة إزاء الموقف القصصي.

ومن ذلك أنه يحاول تصعيد الحدث إلى ذروته عبر وثبة مشهدية، كما نرى في قصة "لمحات من حياة موجود عبد الموجود"، وذلك حين نجد أن النص يسير بسرعة ثابتة إلى أن يصل إلي الجزء الذي يتحاور فيه "موجود" مع "مديحة" وفيه توقف سرعة النص النسبية، ليتساوى زمن الحدث مع زمن السرد، فيقول الحوار:

- لماذا لا تتزوج ؟

- مازلت طالبا .

- ولا تملك نفقات الزواج ؟

- ولا وقع اختياري على عروس .

- العروس أمامك ونفقات الزواج مكفولة، والمسكن مهيأ»[(١٧)] .

في هذا الحوار يظهر تحول العلاقة بين موجود ومديحة من مجرد علاقة غرامية بين رجل وامرأة، إلى علاقة شاذة بين رجل، وأم زوجته، وهو التحويل الذي يعد هو الأخطر في خط هذا النص القصصي .

لذلك تتضح أهمية التفصيل المحايد، الذى يتخذ صورة رصد الحوار، بصورة تتواقت مع الحوار ذاته، ليكون هذا الحوار بمثابة "التلاقى بين مدة القراءة (زمن السرد)، والمدة التى استغرقها الحوار (زمن الحدث)" (١٨) ، وذلك فى مقابل السرد المكثف الذى يتخذ سرعة ثابتة قبل هذا الحوار وبعده. وهى السرعة التى يحدث عن طريقها نوع من التكثيف السردى، حيث أحداث كثيرة تقع فى مدة زمنية طويلة، لكنها تسرد في النص عبر مقاطع قليلة .

ففى هذا الحوار، يرصد السارد الجمل الحوارية بدون أى تدخل لوصف أوشرح، أو تعليق، وذلك مما يحقق سمة تساوى سرعة المحورين، أما الحوار الذى يتدخل فيه السارد بأى إشارة، ولو كانت بسيطة، فإن هذه السمة تنتفى عنه ذلك لأن هذا التدخل يقوم على أساسه تخيل زمنى مغاير للزمن الأساسى الذى يقوم عليه الحوار، ويسهم بذلك فى تفاوت سرعتى محورى زمن السرد زمن الحدث .

وعلى أساس من ذلك يمكن ملاحظة أن المثال الحوارى السابق، الذى يظهر فى شكل سؤال وجواب يعد - عن طريق رصده بهذه الصورة - مبينا لانعطافة مهمة، وتحول جذرى للعلاقة بين الشخصيتين، وطبيعة كل منهما، مسهما بذلك فى بناء أزمتهما، حين يكون تحول العلاقة نتيجة له فتبدأ

بذلك فى أعقاب هذا الرصد الذى تتساوى فيه سرعة المحورين - مرحلة جديدة، تتخذ لنفسها سرعة مغايرة فى رصد الأحداث التالية، وزمنا جديدا، يسهم رصد الحوار فى الوثب إليه .

وفى شكل آخر من أشكال الاعتماد على الحوار بوصفة وقفة متأنية، ترصد فيها تفاصيل، قد لا يمكن رصدها بسرعة السرد العادية، يحاول الشارونى تلخيص خطابه الرئيس .

ففى "دعوة لتناول الشاى" يدور الحوار بين رجل عربى وسيدة تنتمى إلى منظمة الجيش الجمهورى الأيرلندية، محظورة النشاط (كما يتضح فى نهاية القصة) وإذا كان الحوار يبدو عاما فى منطلقاته إلا أن يلخص فكر المقهورين سياسيا، وكيف أنهم - وبلا وعى واضح منهم - يحسون بالتقارب من دون أى معرفة مسبقة .

وعلى ذلك تبدو الجمل الحوارية مكملة لبعضها :

" - خلطوا الأوراق بين الإرهاب والدفاع عن النفس .

- ليصبح الجانى ضحية، والضحية الجانى " (١٩) .

وتظهر الجملتان الحواريتان متكاملتين، تكادان تكونان جملة واحدة، جملة صاغها الكاتب لتعبر عن فكره، تجاه قضيته القومية، ثم حاول عن طريقها أن يكون منسقا بين شخصيتين تبدوان متنافرتين فى الظاهر، لكنهما فى النهاية يتحدثان عنه، ويعبران عن أفكاره بتفصيل ساعد على ظهوره

هذا الشكل من الحوار الخالص .

ويبدو تلخيص الخطاب السياسى واضحا فى شكل الحوار التغلرافى فى قصة (الحذاء)، حيث الحذاء المهترئ معادلا لحالة البلاد السياسية، وهو التعادل الذى يؤكده تجاور خطين سرديين يسير كل منهما بسرعة مختلفة عن سرعة الآخر، أحدهما خاص بحالة الحذاء، ومحاولات إصلاحه، والآخر يختص بمظاهرات وإضرابات، واضطربات، تنبئ عن حالة غليان شديد، ويعد هذا الحوار بؤرة التماس بين الخطين بما يتوافق مع وجوب كونه حوارا خالصا يتخذ سرعة مغايرة فى رصده بشكل تلغرافى تماما، حيث الحوار بين الإسكافى، وصاحب الحذاء، يقول:

" - لا فائدة .

- بل أرجوك .

- قد لا يجدى .

- بل ابذل جهدك .

- أبذل جهدى ؟

- آخر مرة .

- آخر مرة .

- آخر مرة " (٧٠) .

وتأتى كلمة (آخر مرة) فى نهاية الحوار لتوضيح النبوءة التى يعلنها الشارونى فى خفاء، بقيام الثورة، وأن الترقيع

السياسى الذى تم فى تعاقب الوزارات لم يعد يجدى، وأن الحل فى التغيير الجذرى. هذا الفهم ناتج - بالضرورة - عن وجود هذه البؤرة الحوارية، وسط سرد متعدد السرعات، وهذه البؤرة تحديدا هى ما يمكن أن نطلق عليها "السرد المتواقت" . اعتمادا على تساوى زمنى القراءة، والحوار، وهذا النوع" هو الأكثر بساطة، ما دام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقصى كل أنواع اللعب الزمنى" [٧١] .

وهذا اللعب الزمنى تحتفظ به قصة (الحذاء) للمقاطع السردية المفترض توازيها، والتى تجمع نتائجها النهائية فى منطقة السرد المتواقت / الحوار، حيث البؤرة السردية المفترضة ترتكز على التماس بين الخطين .

ويجب علينا - فى هذا الصدد - أن نلاحظ أن صيغة "سرعة النص = سرعة الحدث لاتتحقق إلا فى هذا الشكل من الحوار وأنها تصبح غير صالحة للتطبيق عند تدخل الراوى بين الجمل الحوارية، بالتعليق، فعندها تنتفى سمات السرد المتواقت لتحل محله سرعة أخرى للنص، قد تختلف، أو تتوافق مع سرعاته السابقة [٧٢] .

كما يجب أن نوضح أن الحوارات التى تحوى - داخل الجملة الحوارية - إشارات زمنية أو حديثا عن أحداث تقع فى مساحة زمنية واسعة، إنما هى حوارات تعامل بوصفها حوارات مرصودة

- فقط - فى هذا الصدد .

حيث يكون "الحدث" المشار إليه فى العلاقة "سرعة النص = سرعة الحدث" هذا الحدث هو وقوع الحوار ذاته، وليس الحدث الذى يحكيه هذا الحوار .

وهكذا يمكن أن نلاحظ الحوار بوصفه سردا متواقتا، تساوى فيه سرعة النص سرعة الحدث، وأن يوسف الشارونى قد استخدم هذا النوع من السرد (المتواقت) فى إطار جزئى داخل نصوصه القصصية، بحيث يكون لهذا السرد المتواقت دلالته البنائية، والإيقاعية، وبحيث يكون الحوار تحولا، أو تمهيدا لتحول جوهرى داخل النص القصصى، غير أنه ما يلبث فى بعض الأحيان أن يتلبس شخصياته وينطقهم بأفكاره هو، وهو الأمر الذى ساعد على وجوده، سمات الرصد المتأنى، والسرد المتواقت الخالص، كما رأينا فى المثالين السابقين .

ب - تبطئة سرعة النص وتوقيفه :

وهو ما يعنى إيقاف تسلسل خط السرد كليا أو جزئيا، لصالح تدخلات الراوى، وهى تدخلات ظاهرها زمنى، فى حين تكمن أهميتها فى إضاءة الكثير من جوانب هذا الخط .

وتحدث تبطئة سرعة النص حين تتحدد مساحة الحدث الزمنية بحدود ضيقة، فى حين تزداد مساحة النص، لتوحى بإيقاع سردى بطىء. ويتمثل فى التحليل . ويطلق عليه

"المشهدية" [٧٣] أو "التعليق" [٧٤] .

كما يحدث توقيف النص عندما تزداد مساحة النص إلى حد كبير، في مقابل إيقاف كامل لخط السرد المتسلسل، وهو ما يسمى بالوقف، وكثيرا ما يحدث عن طريق الوصف .

١ - التعليق :

يشكل التعليق خاصية سردية مهمة في النص القصصي، حيث إنه "يندرج ضمن خانات التفسير، الطبيعي أو فوق الطبيعي للأحداث فالسارد يعلن عن العديد من مواقعه عبر تعليقات شتى تؤدي وظيفة روائية، من خلال إمداد المتلقي برؤية معينة في تعليق سريع، واستكمال صورة الحدث السردي" [٧٥] حيث التدخل الواضح قبل الراوي - على" مستويين : الأول زمني يكمن في إيقاف جزئي لخط السرد، والثاني : دلالي، حيث يلقي الراوي برؤيته واضحة أو خفية على جزء من أجزاء هذا الخط .

ولعل يوسف الشاروني قد وظف هذه الآلية بشكل متواتر واضح في قصصه، وبصورة اختلفت عن استخدام سابقيه لها. حيث إن هؤلاء السابقين قد شكل استخدامهم مجرد التأكيد على واقعية الأحداث غير أن النقلة النوعيةالتي نراها في قصص الشاروني تكمن في استخدام آلية التعليق بصورة يمكن نعتها بالتجريبية، عبر ما أسماه د./ أحمد درويش (هدم

الحاجز بين القاص و القارئ) [٧٦] حيث يظهر تعليق الراوى فى شكل جمل اعتراضية، تتوجه بالخطاب المباشر إلى القارئ، وبشكل يؤكد بلا لبس حضور كل من الراوى والمتلقى داخل النص القصصى، كما نرى فى قصة "القيظ" حيث يتحدث الراوى عن الشخصية الثانية فى القصة (البائع محمود)، وسماته الشكلية، مركزا على فقده لإحدى عينيه فى حادث يشير إليه بقوله "وكان بائع السجائر شابا صغيرا، ضاعت إحدى عينيه فى حادث ما - ربما أقصه عليك فى قصة أخرى " [٧٧]. بحيث يمكن للقارئ أن يتلقى النص القصصى بصورة مغايرة، فيعلم - تمام المعرفة - أن ما يقرؤه هو نص مبدع، ليس بالضرورة أن يكون قد حدث بالفعل على المستوى الواقعى؛ وهو ما يمثل نقلة نوعية فى تعامل القاص مع نصه وصورته التى يبغى أن يتلقى بها القارئ نصه. الأمر الذى يدعمه قوله - فى القصة نفسها - "كانت هذه الطريقة - فى رأيه - كفيلة بأن تخفى عاهته" [٧٨]. حيث تظهر جملة (فى رأيه) الاعتراضية محاولة القاص للخروج - تماما - عن النمط القصصى الذى يتدخل فيه القاص بتعديل مواقف شخصياته لتناسب خطابه. إنه يؤكد - بهذه الطريقة - أنهما (القاص والقارئ كليهما) يقومان معا بمتابعة القصة وشخصياتها. وهو ما يظهر بصورة أخرى فى قوله : "لا تتسرع

وتظن أن هناك حيلة قصصية تجعل من إلهام عروس البائع هى نفس إلهام الفتاة الثالثة فى حياة محمود" (٧٩)، وفى تعليق وصفى يشير إلى أن محمود "كان عليه أن يقابل إلهاما - وهو اسم جميل بلا شك " (٨٠)، وهى إشارة يوضح الراوى فيها رأيا خاصا به، إلا أنها ستكون مؤثرة فى نطاق إحداث تماس بين الشخصيتين الرئيستين فى القصة، هذا الرأي الخاص هو الذى يسهم فى أن يضع القارئ هذا الاسم فى بؤرة اهتمامه عند متابعة القراءة .

وبهذا ستكون محاولة الشارونى لهدم الحاجز بين القاص والمتلقى تسهم فى مشاركة القارئ بنسبة ما فى خلق تصور خاص به عن النص، وهو تصور قائم على المتابعة الدقيقة لكل ما فى القصة، عبر بؤر لا يمكن إغفالها، وهو ما يحدث عندما تسهم الأوصاف التى يطلقها الراوى على عينى القارئ، لربط هذه الشخصية - على الرغم من بساطتها بما يحدث على نطاقات عالمية، كعادة الشارونى فى خطابه القصصى .

من ناحية أخرى تقوم بعض التعليقات بتوسيع نقطة البداية فى القصة، حيث يضيف الراوى إلى أوصاف الشخصية ما يتماشى مع ثقافتها حين يقول " وهو لا يفصل بين الحب والشهوة، ذلك الفصل الذى شاع بين شباب العصر، وفسره علماء النفس بأنه تعلق بالأم"(٨١) وهو التعليق الذى سيوقفنا

على سمة شخصية لدى محمود (المثقف) وهى السمة التي ستؤدى دورا مهما فى تحولاته على مدار القصة .

حيث يمكن أن نلاحظ أن هذه القصة (القيظ) تحاول رصد حالة محمود المثقف عبر ثلاثة مستويات : المستوى الأول يقوم بحكاية يوم من حياة محمود . والثانى يرصد ما يحدث فى المدينة فى هذا اليوم القائظ رابطا إياه بما يحدث فى العالم. وهما مستويان يقوم الراوى بحكايتهما بنمط الراوى العليم ببواطن الأمور والمطلع على نفوس الشخصيات. أما المستوى الثالث فيتمثل فى تعليقات الراوى، وشروحه، وتفسيراته، استكمالا لفقراته التى يصف فيها حالة محمود، وصراعاته، وشخصيته فى بداية القصة .

ويمكن خلال هذه المستويات الثلاثة أن نلحظ ظهور وجهى الشخصية الواحدة عبر قناعين، أحدهما خارجى، يتمثل فى معارك المثقف الشكلية المعقدة مع نفسه، والثانى يمثل ارتباط الشخصية الحقيقية البسيطة بتعقيدات الواقع العالمى، ولعل فى التركيز على العينين (السليمة والفاسدة) ما يثبت هذه الرؤية .

ومن الضرورى أن نثبت أن الشارونى قد استعمل تعليقاته - أحيانا - للتأكيد على واقعية الأحداث، سائرا فى ذلك على درب من سبقه من أصحاب الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية .

وذلك كما نرى فى قصة "العشاق الخمسة" حين يؤكد "ولقد رأيتهم تلك الليلة، رأيتهم بنفسى بعد أن عبرت مع صديق منهم ذلك الزقاق" [٨٢]، وإن كان ما فعله الشارونى يغاير من سبقه - قليلا - حيث الراوى متابع لأحداث القصة من داخلها، من خلال أحتكاكه بشخصياتها، الأمر الذى سيفتح له الباب بعد ذلك لأن يتوجه بالخطاب مباشرة إلى القارئ قائلا "ولا تحسب أن هذا تعبير شاعرى، بل أرجوك أن تصدق حقا أنها كانت ترتجف" (٨٣) فى شكل من أشكال التفسير فوق الطبيعى للأحداث، الذى أشرنا إليه سلفا .

٢ - الوقف والوصف :

ويمثل الوقف تثبيتا للزمن عند لحظة معينة، وتعليقاً للسرد، لحساب تدخل واضح من الراوى، يظهر فى مساحة كبيرة - نسبياً - من النص . وهو نفس ما أشرنا إليه من قبل بأن مساحة النص تكون لا نهائية غير محدودة، وسرعة الحدث تساوى صفرا، حيث "تتوقف أحداث القصة فتبقى مُعلقة فى لحظة زمنية انتقالا إلى الوصف والتأمل" [٨٤]. ويتعلق الوصف فى أحيان كثيرة بوصف المكان وهو ما سنقف عليه عند الحديث عن المكان، وبذلك يتبقى لنا من وظائف الوقف :

الشرح والتفسير :

وهو ما يقوم به الراوى عن طريق شكل من أشكال

الاسـتـرجـاع الخـاص به. حـيث يوقف خط السـرد عند لحظة مبـهـمـة - أو يراها هو كـذلك - ويعود بالزمن إلى الوراء ليـقـوم بسـرد أحداث تسـهم فى فـهم المتلقى لتعقـيدات اللحظة بصورة أكـثر وضوحـا. ففى قصـة "سرقة بالطابق السادس" ، وعندما يصل الراوى إلـى قوله" أما أدوات النحت والرسم فـقد تركها اللص - كشأنها - مبعثرة.. فتمتم الرجل بضع كلمات كأنما يسـتعيـذ بشىء من شىء" (٨٥) فإنه يرى ضـرورة إيضاح علاقة سيد أفندى عامر - وهو المعلم - بأدوات النحت والرسم، وذلك الجانب الخفى من شـخصيته، الذى يظهر فى الاستعادة المفترضـة، فيبدأ بعدها مـباشـرة فى إيقاف خط السـرد، ليبدأ الراوى فى سرد حكايات من ماضى هذه الشخصـية، وعلاقتها العاطفية الوحيدة المبتورة، والتي احتلت من نفسه جانبا دينيا ، "فهو ما يفتأ يتمتم باسمها كما يتمتم المؤمن بصلاته" (٨٦)، وجانبا فنيا ظهر فى محاولاته رسم صورتها أو نحتها.

غيـر أن هذه الآلية تكون - فى كـثير من الأحـيان - قـاصرة علـى لحظات بعـينهـا داخل خـط السـرد، ويكون المقـطع الاسـترجـاعى الشـارح ذا صلة واضـحـة، ومبـاشـرة باللحظة المعلقة .

وقد يتواتر الشرح داخل النص، وهو ما يطلق عليه التقطيع أو التناوب، حيث يوجـد خطان سرديان داخل النص القـصصى،

يمثلان معا علاقة يمكن أن تكون هى الأهم فى بناء القصة. حيث "النقلات الفجائية التي تقطع السرد و تشده نحو شيء آخر عبر استحضار حكاية أخرى أو زمن آخر من نفس الحكاية" (٨٧) وتشير عبارة (حكاية أخرى) إلى نوع من أنواع التزامن، وعبارة (زمن آخر) إلى الاسترجاع. والمهم فى كل هذا أن التناوب بين خطين سرديين يؤدى دورا مهما فى إثراء قصة الشارونى، ذلك الإثراء يقوم على تداخل الخاص مع العام. وهو ما أدى إلى ظهور هذه السمة فى معظم المقاطع المحققة للتناوب .

ففى "قصة العشاق الخمسة" تتبادل الظهور على مدار القصة فقرات تسرد القصة كما رآها الراوى مع فقرات أخرى تربط هذه القصة بما يحدث فى العالم، وفى مصر خصوصا. يقول : "ذلك أنه فى منتصف القرن العشرين بعد الميلاد كان يعيش فى مصر جيل من الشباب شاهدوا الماضى ينطفئ وراءهم، وشاهدوا المستقبل لغيرهم، ولم تستطع أقدامهم أن تثبت فى الحاضر." (٨٨). وفى نهاية القصة يقول "فى ذلك الوقت كانت قد اكتشفت طريقة لمعالجة شلل الأطفال، وكان قد ابتكر أسلوب جديد لحفظ المعادن ، والآلات من الصدأ.. وكان حكم الإعدام قد ألغى فى بعض جهات العالم"(٨٩). مما يعمق المفارقة فى نهاية القصة مع خط السرد الذى يحتل موت حامد الشاعر فيه مكان الصدارة .

وهو ما يحدث فى الاسترجاع حين يتبادل الظهور خطان، أحدهما يحدث فى حاضر الشخصية، وعلى مدى زمنى قصير، والثانى يتخلل الأول ويكون واسع المدى متقاطعا داخليا بالنسبة للشخصية كما فى قصة "آخر العنقود"، حيث يتبادل المواقع السردية خطان : أحدهما يصف ما يحدث فى المسرح الذى يجلس فيه عبد الموجود أفندى والثانى يعود به إلى ما قبل ذلك بتسع سنوات ليسرد (بالتبادل مع الأول) ميلاد ابنه زياد وتطور علاقته به فى شكل من أشكال القصة ذات البعدين، المعتمدة على التوازى الهندسى بين خطى السرد بصورة دقيقة(٩٠).

تفتيت اللحظة، والتزامن :

يتعلق بإيقاف سرعة النص ما يسمى بالتفتيت أو تشريح اللحظة، ويذكر الكثير من النقاد والباحثين آلية التفتيت بوصفها إحدى آليات القص الحديث، والمعاصر حيث حشد التفاصيل الجزئية لهذه اللحظة فى مساحة نصية كبيرة جدا، ويعد ذلك معادلا لما سماه الشارونى : "ازدحام اللحظة الواحدة بانفعالات شتى" (٩١) الأمر الذى يؤدى إلى ظهور بؤر مكثفة داخل قصة الشارونى، وبصورة حيادية أيديولوجيا، حيث يكتفى "بتشريح اللحظة من خلال تفاصيلها وجزئياتها المبتعدة عن الانغماس فى اللحظة السياسية المباشرة مع

تحفظنا على مقولة (يكتفى بتشريح اللحظة) حيث إن عامل الانتقاء يؤدى دورا مهما فى تركيب الجزئيات، بحيث تكون فى النهاية فسيفساء معبرة عن خطابه بشكل غير مباشر معتمدة - أساسا - على رؤية شاملة للعالم فى العصر الحديث، بما يذخر به من وسائل اتصال متقدمة، أسهمت فى أن يرى الشارونى "هذا العالم كوحدة واحدة، وأن أى حادث يقع فى أقصى الأرض يتردد صداه فى أدناها" (٩٣)،وهو ما يؤكده ما أوردناه من قبل، من بعض مقاطع قصة "العشاق الخمسة"، عند حديثنا عن التناوب، حيث تؤدى هذه المقاطع دورا أساسيا فى رؤية العالم باعتباره وحدة واحدة، وهو ما يتشابه مع التزامن الذى يعنى "وقوع أكثر من حدث فى أكثر من مكان فى لحظة زمنية واحدة، مما يعمق أزمة الفرد، وضيقه، وقلقه، واضطرابه، وإحساسه باللاأمن، حيث يتجاوز الأمر القضاء على وحدة الفرد وعزلته، ليتخطى ذلك إلى حد إقحامه فى زحام الحضارة الحديثة لدرجة غير صحية" (٩٤)، وحيث معالجة المكان عن طريق مقطع عرضى فيه، لبيان المفارقة الشديدة الوطأة بين ما يحدث فى جزء من العالم وما يحدث فى جزء آخر.

ففى قصة "العشاق الخمسة" نرى "اللحظة الضائعة المعكوسة فى القصة على نحو صادق لتدلل على واقع مهمش وخرب فى مكانها، أما فى الأمكنة الأخرى فإن

اللحظة تبدو على نقيض ما هى عليه فى المكان الأصلى»(٩٥) وهو ما يناقض فكرة أن الشارونى "قد يستخدم عنصر التزامن فى القصة، لا للدلالة الفلسفية أو الرمز، ولكن لمجرد ذكر أن ثمة أحداثا تقع فى جهات متفرقة من العالم الخارجى فى نفس اللحظة التى يدور فيها الحدث موضوع القصة» (٩٦) على عكس ما نرى فإن هذه الأحداث، وذكرها متزامنة، يؤدان دورا دلاليا بالغ الأهمية فى تكوين نص الشارونى القصصى، لاسيما إذا لاحظنا قصصا مثل "العشاق الخمسة"، "الوباء"، "نشرة الأخبار"، "القيظ" وغيرها .

ويستخدم الشارونى بعض الحيل التقليدية لتبرير ذكر الأحداث المتزامنة فى قصته، مثل قراءة إحدى الشخصيات لجريدة ما، حيث البائع (محمود) فى قصة "القيظ" يقرأ - بعينه السليمة - أخبارا عن حرب عالمية ثالثة،، ويرى فائدة فى عينه الفاسدة، أنها أعفته من التجنيد والدخول فى أهوال هذه الحرب. (٩٧) ومثل المذياع الذى تتوالى فيه الانباء المذاعة عن العالم الخارجى على تنوعها فى الوقت الذى ينهار فيه المنزل فى قصة "نشرة الأخبار"، حتى لتبدو القصة سردا للحظة واحدة تتجمع فيها أحداث متفرقة : فرح، ومأتم، ونوم، وموت، ... إلخ، ويجمع الراوى أحداثا أخرى فى خط عام عالمى عن طريق سرده لمقاطع من نشرة الأخبار حيث اللحظة تشع أحداثها،

ولكى نمسك بهذه اللحظة يجب أن نلحظ إشعاعها. [٩٨] .

غير أن الشارونى قد يستخدم صلاحياته - بوصفه كاتبا - فى إيراد بعض الفقرات التى تربط بين الأحداث المتزامنة، من دون مسوغ تقليدى. كما نرى فى قصص مثل "الوباء"، و"زيطة صانع العاهات"، و"مصرع عباس الحلو" .

ويظهر فى القصتين الأخيرتين توقيف سرعة النص من ناحيتين : الأولى جزئية، وهى التى نرى فيها فقرات طويلة داخل النص، يتعرض الراوى فيها لأحداث فى العالم تفسر - بصورة موضوعية - أسباب امتهان "زيطة" لمهنة صناعة عاهات المتسولين، فى مقابل صناعات العالم للجمال والتشويه والقتل بالجملة. [٩٩] وكذلك فى "مصرع عباس الحلو" حيث تتبع أسباب القتل المتمثلة فى أداته "زجاجات النبيذ الفرنسى" [١٠٠] والناحية الثانية يمكن أن نعدها خاصة بهاتين القصتين، حيث تعدان توقيفا لسرعة النص فى رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ الرواية التى تتناص معها القصتان. وما أشار إليه بعض النقاد بأنه يمثل "فكرة المروحة، من خلال توسيع الدائرة المكانية والزمانية" [١٠١] اعتمادا على حدث أساسى فى رواية نجيب محفوظ ثم تكثيف هذا الحدث، وتوسيع دائرته، وإظهاره متزامنا مع أحداث أخرى فى العالم . إنها الرؤية الشمولية للعالم كله، والتى تصطبغ بلون

مأساوى كما فى "مصرع عباس الحلو"، و"زيطة صانع العاهات"، وأحيانا ما تأخذ صورة السخرية القدرية فى "نشرة الأخبار" "حين يتزامن الصراخ والعويل فى المنزل المنهار، مع صوت المذياع - المزمع إطفاؤه - قائلا "إن عشرين شخصا من سكان غينيا الجديدة توفوا اليوم بسبب إصابتهم بمرض الضحك" (١٠٢).

ولنا أن نرى مدى التناقض الذى يلاحظه الشارونى بين الموت تحت الأنقاض، والموت من الضحك - مرضا - في عالم صنع قمرا صناعيا، ولا يعرف المستحيل. وهى الملاحظة التي ما كانت لتتسنى للشارونى إلا عبر نظرة شاملة للعالم، مكثفة للحظاته، وجزئياتها .

ج - تسريع النص :

ويعنى تسريع النص، أن تكون سرعته كبيرة بالنسبة إلى سرعة الحدث، أى أن تقل مساحة الفقرات التى تعالج حدثا ممتدا على المستوى الزمنى. وهى آلية ضرورية فى معظم الفنون القصصية، حيث يستحيل - غالبا - على القاص أن يقوم برصد، وحكى كل الأحداث التى تتعرض لها شخصياته. مما يدعم الأساس الانتقائى للقصة، بحيث ينتقى القاص أحداثا، يراها هى الأكثر فائدة فى بنائه القصصى، ثم يقوم بترتيبها ذلك الترتيب الخاص برؤيته لتراكب هذه الأحداث .

ويقوم تسريع النص بدور هام فى البناء القصصى، بحيث "يؤكد موباسان أن النقلات الزمنية من أهم التقنيات التى يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيه أن يعطى للقارئ التوهم القاطع بالحقيقة" (١٠٣) بالإضافة إلى أن هذه النقلات ستساعد على زيادة سرعة النص، وإيقاعه، مما سيخلق حالة من المتابعة المتشوقة لدى القارئ، خاصة إذا ارتبطت بإخفاء بعض العناصر المؤثرة فى التتابع القصصى بشرط ألا يزيد هذا الإخفاء لدرجة أن يصل إلى حد الإلغاز .

من هنا يمكن أن نقر بأهمية آلية تسريع النص فى عمل مونتاج زمنى للنص القصصى، وذلك عبر مستويين.

. ١ : التكثيف (المجمل) :

وهو يظهر عبر العلاقة : مساحة النص سرعة الحدث، حيث "الحركة الزمنية تكون مدتها على صعيد القصة من أيام وأشهر وسنوات متعددة، فى حين تكون محكية فى فقرات معدودة" (١٠٤) ويرى بعض النقاد عدم أهمية محتوى التكثيف بالنسبة للقارئ، معتمدين فى ذلك على أننا "عندما نواجه حدثا خارقا للمألوف فلن نألو جهدا أو ورقا لتقديمه كاملا لقارئنا، و عندما تخلو سنوات متتالية مما يستحق عنايتنا فلن نتردد فى تخطيها ونغفلها عن تاريخنا ونمضى قدما لتقديم الأحداث الجسام" (١٠٥) (وهو نفس المنطق الذى يحدث عنه

الشكل الثانى - الفجوة السردية - والذى سنناقشه بعد قليل). حيث أهمية الحدث هى المسوغ الأساسى لذكره تفصيلا. وبذلك فإن هذه الرؤية لا ترى فى التكثيف دورا سوى الربط بين الفقرات التى تبطئ فيها سرعة النص، وهى الرؤية التى كانت متواترة فى الشكل التقليدى للقص، فقد "كانت قيمة التخليص - حتى نهاية القرن التاسع عشر - تعمل بتناوب مع المشهد على الربط بين المقاطع السردية. إلا أن الرواية الحديثة ستغير من هذه المعادلة بجعلها المقاطع التلخيصية - ذات هيمنة سردية» (١٠٦) .

وتوجد آلية التكثيف فى القصة القصيرة كما توجد فى الرواية، إلا أنها تشكل، من ناحية، معالجة لفترات زمنية أقل فى الطول، وبالتالى تقترب فيها سرعة النص من سرعة الحدث، ومن ناحية أخرى، تحاول أن تكون أشد ارتباطا بالشخصية، بحيث تؤدى - المقاطع المكثفة - دورا عضويا واضحا فى إنارة أجزاء، ومناطق غامضة فى هذه الشخصية، وعلاقتها بباقى العناصر فى النص.

غير أن ما نلاحظه فى المقاطع المكثفة فى القصص التقليدية، هو محاولتها - غالبا - المرور بسرعة على فترات زمنية طويلة، حتى لتؤدى أحيانا إلى أن يصبح البطل فى نهاية عمره، الأمر الذى يتوافق - تماماً - مع ما أوردناه - سابقا

- عن الدور الاجتماعى، والهدف الوعظى للأدب حينذاك، وهو ما يتحقق فى بعض قصص يوسف الشارونى، مثل قصة "تقاطع الطرق"، "قديس فى حارتنا" وغيرها .

عالج يوسف الشارونى فى قصصه آلية التكثيف الزمنى، بحيث تبدو أهمية الجمل المكثفة فى أنها تنبئ بدوام موقف الشخصية، وثباته خلال فترة طويلة نسبيا، تمهيدا لصنع تحول جوهرى حيال هذا الموقف. مثلما نرى فى جملة حوارية من قصة "العشاق الخمسة"، حين يقول أحد الأبطال، "ومضت سنتان ونحن نحيا هذه الحياة، ثم حدث شىء لم يكن فى الحسبان" (١٠٧) حيث استمرت علاقة الأصدقاء الخمسة بسلوى، مدة سنتين، استمروا فيها فى حبهم المكتوم لها، وفى علاقتهم الإبداعية، تنقلهم بين المتاحف والمسارح والندوات، إلى أن تتزوج سلوى فتتحول هذه العلاقات إلى جانبها السلبى.

وقد تقوم الجملة المكثفة بتقديم الشخصيات، والظروف التى تؤدى إلى وصولها إلى الحالة التى تعالجها القصة، وعندما تكون الشخصية هى الرئيسة فى القصة فإن الجملة التكثيفية عادة ما تكون نقطة انطلاق لأحداث القصة. وذلك مثلما نرى فى الفقرة الأولى من قصة "الوباء"، التى تحكى عشرَ سنوات من حياة البطلة مكثفة. كما نفهم من الإشارة

"كانت فى الثلاثين من عمرها، وهو عمر بدأ منه عظماء كثيرون رسالاتهم، إذا فقد زلت عندما كانت فى العشرين من عمرها" (١٠٨). وهى نقطة الانطلاق التى تحدد سير القصة التى يعالج موضوعها رغبة فتاة الليل فى الحج والتوبة، وفى القصة نفسها يعرض الراوى لعلاقته بهذه الفتاة وكيف بدأت تلك العلاقة واستمرت. يقول "منذ السادسة عشرة من عمرى حتى العشرين، كنا نتبادل الحب،، أو هكذا كنا نظن، أربع سنوات كاملة كأنها مدة أمضيتها فى وظيفة" (١٠٩) إلى أن تحولت هذه العلاقة إلى صداقة حقيقية. وتمثل هذه العلاقة التى تظهر فى جمل التكثيف، الجانب الإنسانى من حياة فتاة الليل، ذلك الجانب الذى يركز عليه الشارونى فى القصة محاولا الانحياز للمقهورين والمهمشين فى المجتمع . . -

وعلى نفس المستوى، تمثل الجمل المكثفة فى مقدمة قصة "زين" نقطة انطلاق لخط السرد، حيث توضح ملابسات نشأة زين داخل أسرة كبيرة العدد، وإصابتها، مرة ببتر إصبعها وأخرى بقرع دائم، وهى الملابسات التى سينتج عنها تكوين تلك الشخصية المقهورة (١١٠).

غير أن هنالك من الجمل الافتتاحية ما يكثف - بقدر من الغموض - موضوع القصة كاملا، ويتبع ذلك العودة إلى بداية الأحداث فى الفقرة التى تليها، كما نجد فى قصة "الثأر" التى

تبدأ بالفقرة التالية : "ثلاثون عاما راح خلالها ثلاثون قتيلا، أخذا بالثأر في قريتنا الجميلة الصغيرة، آخرهم كان ضحية لصبي في الرابعةعشرة من عمره سبق أن مات أبوه مقتولا، وهو ما يزال جنينا في رحم أمه، فلما ولدته لم ترضعه ولم تطعمه إلا هدفا واحدا في الحياة : أن ينتقم من قاتل أبيه، وكما انتهت مأساة قريتنا - حتى الآن على الأقل -بصبي فإنها بدأت بصبي" (١١١) وهي الجملة التي تؤهل خط السرد للعودة إلى البداية، مع تسليح القارئ بذخيرة معرفية حول ثلاثين عاما ملخصة في أربعة أسطر، وذلك بهدف تكوين القارئ لرأى مفاده أن هذه الأعوام الثلاثين من القتل لم تبدأ إلا بسبب قد يعد تافها (صيد العصافير)، وهو الأمر الذي سيدعمه الراوي في نهاية القصة بقوله : "تلك كانت البداية" وعلى الرغم من أن هذه الفقرات قد تصدق عليها عبارة (المرور السريع على فترات طويلة)، فإنها قد أصبحت - بالفعل - ذات هيمنة سردية، تكمن في تحديدها للعديد من منطلقات وتوجهات القصص التي توجد فيها، كما نلحظ في قصة "الظفر واللحم" حيث ربط الفقرات السردية المنطلقة من الحاضر بعضها ببعض، وهي الفقرات التي تتناول جنازة الأم عن طريق الرجوع إلى جنازة الأب منذ ست سنوات، وكيف أنها كانت بداية نزاع بين الشقيقين على تقسيم الميراث، وهو

النزاع الذى أدى بالأم إلى الموت كمدا - كم تنبأت - حيث تعرض الفقرات التكثيفية الرابطة لشخصيتى الشقيقين، وتطور هذا النزاع (١١٢) .

ومما يلاحظ فى قصة الشارونى أنه قد يستخدم التكثيف على عدة مستويات فى القصة الواحد، مثلما فى قصة "الرجل والمزرعة" والتى يمكن أن نلخص إشاراتها الزمنية على النحو التالى : (مع ترتيبها تاريخيا) :

١ - منذ أكثر من خمسين عاما، اشترى جد بدوى أفندى الأرض البور وأفلحها، ثم تابع أبوه زراعتها .

٢ - منذ خمسة وثلاثين عاما.. ولد بدوى أفندى .

٣ - منذ سبعة أعوام (فى سن الثامنة والعشرين) تزوج بدوى أفندى .

٤ - منذ تسعة أشهر، ماتت أم بدوى أفندى، وحملت زوجته.

٥ - منذ ست ساعات، تعانى زوجته آلام المخاض .

٦- الآن : يولد طفل بدوى أفندى عن طلوع الفجر(١١٣) .

ويعالج يوسف الشارونى هذه الفترات الزمنية بترتيبها ترتيبا خاص، يصنع من الخطوط الزمنية المتصاعدة، خطوطا سردية متوازية، ولنا أن نلاحظ أن فقرات التكثيف تقصر حين تمس الفترات الطويلة، فهو يلخص كفاح جده وأبيه فى

بضعة سطور، يربط، عن طريقها، بين فكرة الإنجاب من زوج عقيم، وفكرة إفلاح الأرض البور وهو الربط الذى يصل إلى ذورته فى تماس الخطين عند موت أم بدوى، وعندما يزرع أخوه الأرض، وعندما يفلح فى (تلقيح) زوجته بالقرب من أرضه، وهكذا ستكون القصة مقسمة إلى :

أ - بضعة أسطر تلخص سنوات من الكفاح لإنبات الأرض .

ب - معظم القصة (اثنتا عشرة صفحة تحكى كفاح الزوجين من أجل الإنجاب .

ج - صفحتان تلخصان تسعة شهور من الحمل وانتظار الولادة .

د - صفحة تقريبا تحكى ست ساعات من آلام المخاض .

حيث أثرت الجملة الخاصة بكفاح الجد لإنبات الأرض، حين ألقت بظلالها على باقى القصة، وجعلت محاولات الحمل والإنجاب تدور معظمها فى فلك محاولات الزارع الأول لإفلاح أرضه، مما يجعلنا نؤكد أهمية هذه الجمل التكثيفية، ووجودها الفعال المساهم فى تصاعد الأحداث وتثبيت مواقف الشخصيات، وكذلك تحميل القصة خطابها .

٢ : الثغرة السردية :

وتظهر الثغرة حين يتم الإغفال التام لذكر أحداث أو فقرات داخل النص، بحيث تكون مساحة النص تساوى صفرا، فى

حين أن سرعة الحدث تمتد إلى ما لا نهاية. وهو ما أشرنا إليه من قبل بالقفز الزمنى (*) .

ويجب - بداية - أن نركز على أن الوعى الزمنى الكامل يكاد يكون مستحيلا، حيث إن "الزمان - مأخوذا فى تفاصيل مجراه - هو دائما زمان دقيق، وعينى، مملوء بالثغرات" (١١٤) .

وعن طريق الثغرات السردية تحدث النقلات الفجائية - زمنيا - على خط السرد الرئيس فى النص، وهى آلية كثيرا ما تستخدم فى النصوص الروائية والقصصية، وتساعد الكاتب على إتمام عملية انتقائه للأحداث، وترتيبها حسب رؤيته الخاصة .

ويمكن لنا أن نميز أنواع الثغرات السردية فى :

ثغرة صريحة :

ويعرفها جينت بأنها هى "التى تصدر عن إشارة محددة أو غير محددة إلى ردح الزمن الذى تحذفه" (١١٥) وهى الثغرة التى يشار فيها إلى الزمن و مردوده، ويقسمها جينت إلى :

أ - ثغرة يساوى فيها الحذف الصفر مطلقا : وهى التى يبدأ القاص معها السرد مشيرا إلى الفترة التى انقضت كأن يقول "وقد رأيته بعد ذلك بعامين"، وقد استخدمها الشارونى فى قصصه عندما قال "وهاهى ذى - وبعد تسعة أشهر - تعانى المخاض" (١١٦)، وعندما قال "وقد حدث - بعد ذلك بأيام قلائل -

أن جاءنى عم إسماعيل وأنا مستلق مسترخ على مقعدى المتأرجح» [١١٧] وكذلك قوله "فى الصباح - بعد يومين - دق باب الحج مكاوى ثلاثة غرباء» [١١٨] .

ب - **ثغرة لا يساوى فيها الحذف الصفر المطلق :** حيث يقابل المدة الزمنية المحذوفة جملة سردية واحدة تدل على هذه المدة، وهو نوع من التكثيف الشديد جدا. وقد استخدمه الشارونى - كذلك - ففى القصة الخامسة من (قصص فى دقائق) نجده يبدأ معظم الفقرات السردية فى القصة بجملة تدل على الزمن المنقضى، فيقول مرة "ومضى شهر يونيو ثم يوليو ثم أغسطس"، ومرة أخرى "ومضى شهر نوفمبر" ومرة ثالثة "ومر شهر ديسمبر» [١١٩]. وذلك ليكرس فكرة ضياع الإنسان فى زحام آلة المجتمع الروتينية، حيث يبين فى القصة سعى الموظف الحثيث لنيل علاوته التى استحقها، ولم تصله لمدة سبعة أشهر بسبب الروتين الحكومى .

الثغرة الضمنية :

وهى التى لا يصرح بوجودها فى النص، وإنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها بالثغرة في تسلسل السرد، أو انحلال استمرارية السرد .

وقد استغل الشارونى آلية التحديد الزمنى للحدث في تكوينه لهذه الثغرة الضمنية، حيث يحدد بدقة الموقع الزمنى

للحدث، ثم يحدد الموقع الزمنى للحدث الذى يليه، تاركا الثغرة بين الحدثين، فراغا سرديا موحيا بالنقلة الزمنية التي أحدثها، ويبدو ذلك واضحا فى كثير من قصص الشارونى لعل أبرزها فقرة الشطرنج - التى أشرنا إليها من قبل - فى قصة "سياحة البطل" وتتضح - كذلك - فى قصة "شربات" التى تبدأ بعبارة "فى الصباح الباكر خرجت شربات فى ثوبها الجديد، وشبشبها الجديد لتشترى الخبز والفول" ثم فى الفقرة التالية "وفى الرابعة بعد الظهر، ورغم شدة القيظ كان الأستاذ كمال فى الطريق إلى أبيها" (١٢٠) .

وكذلك فى قصة "رأسان فى الحلال" حيث يقول "فى الصباح الباكر سمعنا الخادمة الصغيرة.. تنظف السجادة" ثم تبدأ الفقرة التى تليها بقوله "أما أنا فما أديت صلاة العصر حتى قمت وارتديت ثوبا بسيطا" (١٢١) تاركا الفترة بين الصباح الباكر والعصر ثغرة سردية .

ولعل أبرز ملامح التجديد فى هذا الصدد لدى الشارونى، تتمثل فى قصة "زوجى"، حيث الزوجة تكتب يومياتها الخاصة بعلاقتها بزوجها، مبوبة هذه اليوميات فى تواريخ الأيام التي تكتبها فيها والتى أثبتها الشارونى فى شكل عناوين جانبية تدل القارئ - عند مقارنتها ببعضها وهى غير متسلسلة - على المدد الزمنية التي تفصل كل منها عن الأخرى. فالتاريخ

الأول ٥ أبريل والثانى ١٠ من إبريل، والثالث ١٣ من إبريل ثم ٣ من مايو و ٢٠ من مايو، وهكذا حتى يصل إلى ٣ من سبتمبر [١٢٢] والواضح أن هذه التواريخ تمثل وثبات فى علاقة الزوجة بزوجها، خاصة بعد اكتشافها أمر خطبته الفاشلة لإحدى صديقاتها، التى تظهر فى يوم المذاكرات الأول، ثم دفاع الزوجة عن استقرار بيتها إلى أن تنجب طفلها الأول، الذى يمثل يوم سبوعه ختام اليوميات، حين يحدث البوح الحميم بين الزوج وزوجته لأول مرة .

ومثل ذلك فى قصة (الثأر) حين يستخدم الشارونى العناوين الجانبية فى تقسيم القصة إلى (خلفية) توضح المناخ الذى تسير فيه أحداث القصة، ثم (الحادث) حيث تبدأ أحداث القصة بوصف حادث قتل، ثم (ما بعد الحادث) والتى نعلم من الفقرة التى تليها أنها "فى الصباح بعد الحادث بيومين"، ثم (الجريمة والرد على الجريمة) بعدها بأسبوع، ثم النهاية التى تصنع الثغرة السردية المفارقة، حين يقتل العمدة المحارب ضد الثأر [١٢٣] .

حيث تظهر العناوين الجانبية فى هذه القصة بوصفها إشارات ضمنية على وجود ثغرات سردية. على الرغم من الإشارة - أحيانا - إلى المدة التى مرت، فإن استخدام الشارونى لهذه العناوين يبقى شكلا جديدا من أشكال اللعب على

الخط الزمنى فى القصة، ولعل هذا الاستخدام - ها هنا - ينم عن محاولته لمعالجة قضية الثأر بشىء من الترتيب المنطقى الموضح لدور العقل فى التصدى لمثل هذه الظواهر.

ويبقى أن نوضح أن الدور الذى تؤديه الثغرة السردية - بأنواعها كافة - فى قصة الشارونى، وحسبما نرى، يتمثل فى تحديد نقاط التحول الجوهرية فى حياة الشخصية، مثلما يفعل مع (زين) حين يقف على حادث بتر إصبعها، ثم على إصابتها بقرع خبيث، بوصفها النقطتين اللتين حددتا دورها بالنسبة لأسرتها ومجتمعها.

بالإضافة إلى ذلك، ما تقوم به الثغرة السردية - أحيانا - من التمهيد للنهاية كما فى "سرقة أبله بهية" حيث الثغرة فى وجودها فى الحج وعودتها منه، تعد تمهيدا للحظة التنور التى تؤدى - مباشرة - إلى النهاية التي ترضى فيها عن نفسها، وعمن حولها، كم أشرنا سلفا. وفى هذا الصدد، تبقى قصة "الضحك حتى البكاء" مستحقة لنعت القصة التجريبية بامتياز، حيث جمع الشارونى عددا من أهم شخصيات قصصه السابقة، رابطا بينها ليكون شخصية واحدة متفردة، شاهدة على تطور عصرها، وذلك عن طريق عناوين جانبية، يشير كل منها إلى إحدى هذه الشخصيات، بوصفها مرحلة من مراحل تطور الشخصية مما يصنع ثغرات

سردية شديدة الخصوصية فى هذا القصة، خصوصا لدى القارئ المتابع لأعمال الشارونى السابقة (١٢٤) .

ويبقى فى النهاية أن نشير إلى أن كل هذه العوامل قد أسهمت بشكل واضح فى تنويع إيقاعات قصص الشارونى، بحيث تتناسب مع الحركة الداخلية لشخصياته. غير أن هذا الإيقاع يبقى ثابتا، وعلي وتيرة واحدة، فى رائعته "دفاع منتصف الليل"، حيث يعمد الشارونى إلى آلية "المونولوج الداخلى" - والتى سنعرض لها تفصيلا فيما بعد، بصورة تقربه من تيار التشيىء، حيث لا إسراع ولا إبطاء، أو توقيف لسرعة النص، وإنما هى سرعة واحدة ثابتة، يسير بها خط السرد فى القصة بشكل يكاد يكون آليا، الأمر الذى يساير - وبالمنطق ذاته - الحركة الآلية للشخصية داخليا و خارجيا عبر الخطاب الواضح فى القصة، الذى يعالج غياب خصوصية الفرد، وتحوله إلى مجرد رقم، على حد تعبير آلان روب جرييه .

ثالثا : الانتقال بين الأزمان :

يشير الانتقال بين الأزمان، أو تنوعها داخل النص إلى إحدى آليات القص الحديث والمعاصر، حيث إن تنويع الخطوط الزمنية بين أنماطها الثلاثه (ماض وحاضر ومستقبل) يخلق إيقاعا خاصا بهذه النصوص القصصية، ومنطقا خاصا ينبع منها، بحيث ينتفى - من عدة أوجه - المنطق الخارجى عنها. وهو ما

أطلق عليه البعض "تكسير عمودية السرد" حيث "الزمن لا يخضع لتلك العمودية الخطية التصاعدية التي تتطور فيها الأحداث، وتتضافر في خدمة الحبكة بل إننا نجدنا أمام زمن يرمي إلى تكسير منطق الزمن الخارجي، وروتينيستة (ماض - حاضر - مستقبل)، و ذلك بالانتقال بين مختلف الأزمنة، وفي هذا الانتقال يتداخل التاريخي بالواقعي بالنفسي بالمتخيل" (١٢٥) ولعلنا لا نكون مخطئين حين نقرر أن تقسيم الزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل هو تقسيم تعسفي فرضه التعبير اللغوي عن الزمن، وهو - كذلك - غير ثابت، لأنه في حراك دائم، مواز اللحظة الحاضر التي تتحرك على الدوام نحو المستقبل، حاملة في طياتها شحنات من الخبرات، والانفعالات المتعلقة بالماضي .

وهو ما يبدو واضحا في النصوص القصصية المعاصرة، التي ارتكزت في الأساس على علاقة اللحظة الحاضرة ربما يتداخل فيها من أوشاج الماضي و المستقبل، حيث "الزمن المعاش يمدنا بمادة الذكريات لكنه لا يمدنا بإطارها، ولا يسمح لنا بتوقيت الذكريات وتنسيقها" (١٢٦) الأمر الذي سمح لهذه النصوص بأن تتداخل فيها الأزمان، بصورة تقترب - أحيانا - من حد الذوبان، لكنه ذوبان في بوتقة اللحظة الحاضرة، أساسا .

وليس الوعي بالحاضر - فقط - هو المؤدي لتضخيم دور

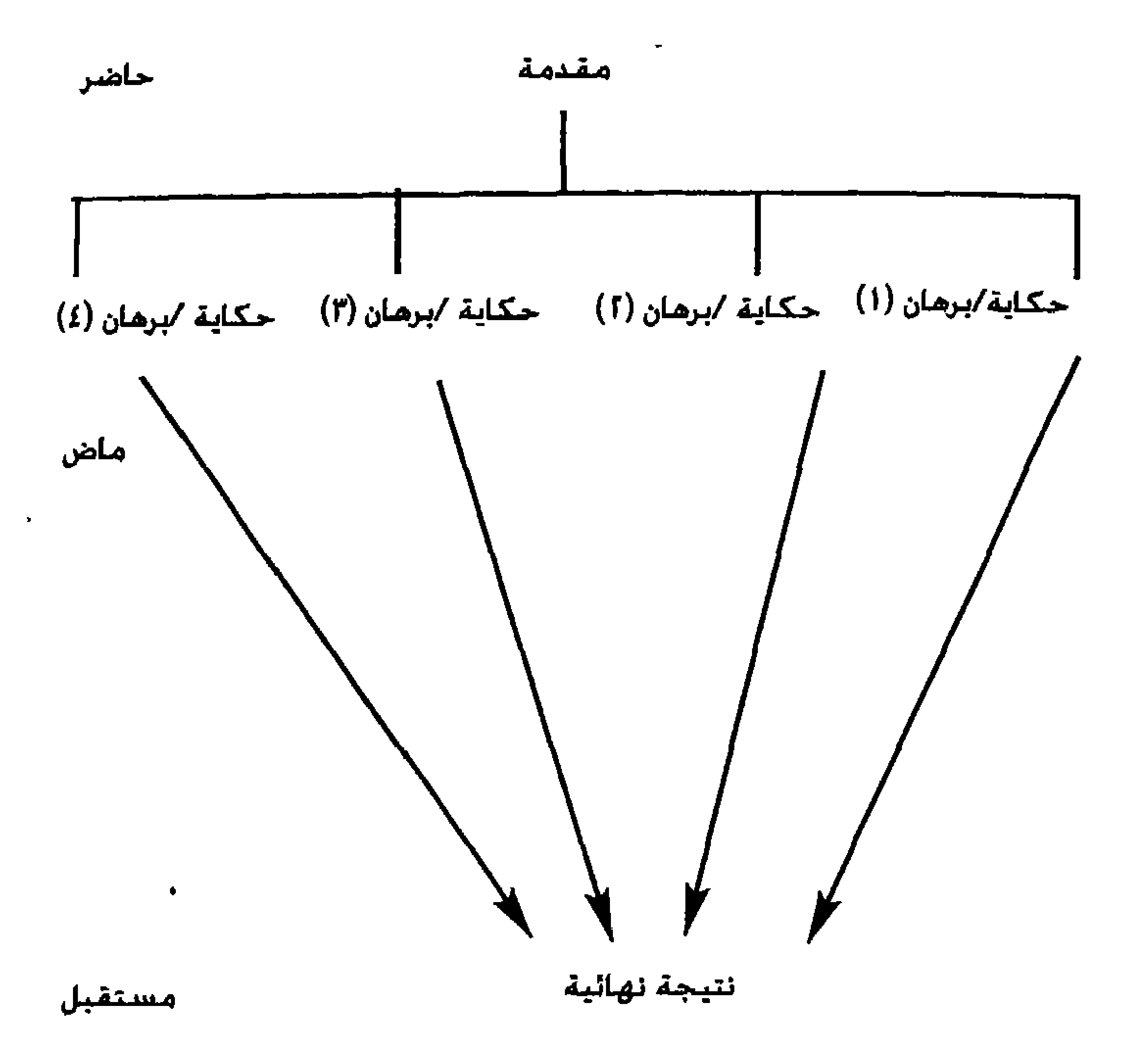
الحاضر فى آلية القص المعاصر، وإنما يمكن أن نلمح أسباباً أخرى، تفجرها مشكلات الكتابة القصصية، مثل استحالة التتبع الخطى لكل الأحداث التى تقع فى لحظة واحدة، أو ظهور أكثر من شخصية رئيسة. مايقتضى ترك الشخصية الأولى، وخطها الزمنى، تركيزا على الثانية. وبذلك "يصطدم الترتيب الخطى للوحدات اللغوية البسيطة بمشكلات عديدة معقدة عند محاولة ترتيب الحوادث على نفس النسق الخطى، حيث إن هذا الخط يقطع ويلتوى، ويعود على نفسه، ويمط إلى الأمام ويمط إلى الخلف» (١٢٧) وبهذا يكون الكاتب مجبرا على أن يحدث تداخلا ما فى أزمان قصته، وهو الإجبار الذى يمكن أن نلمسه فى كل أنواع القص، حتى التقليدى منه .

ويمكن أن يكون التداخل الزمنى نابعا من ظهور نمط التتابع الكيفى، كما حدد فى أنه هو "الذى يعنى بتبلور قيمة كيفية معينة تؤدى إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون مماثلة، أو مناقضة لها » (١٢٨)، هذا الظهور للقيم الكيفية، بوصفها الوحدات الأساسية في البناء، يؤءى إلى إهمال الترتيب المنطقى، الخطى / الزمنى للأحداث. حيث يتم تتبع توالى هذه القيم فى قصة الشارونى.. عندما يبدو ظهور شخصية جديدة مؤثرا فى الانتقال إلى الماضى لشرح ملابسات هذا الظهور .

وذلك مثلما فى : ظهور سلوى فى قصة "العشاق الخمسة" وظهور الراوى فى قصة "الوباء" وظهور رابعة - الأخت الصغرى لزين - فى قصة "زين" ومحيى فى "جسد من طين"، وأمنية فى "حارس المرمى"، ونبيل فى "الناس مقامات"، والمحصل عباس فى "عملة زائفة"، وظهور خليل "السمسار". (١٢٩) غير أن الشارونى يحاول استخدام التداخل الزمنى بما يتناسب مع رؤيته للنص، وبمعنى آخر : بما يخدم التصاعد الدرامى فى القصة .

كما يمكن أن نلحظ ظهور شكل التتابع الكيفى فى قصة "نظرية الجلدة الفاسدة"، حيث تبدأ القصة بالمقدمة، ثم تتتابع الحكايات - كل على حدة - لتكون مجموعة من البراهين، التى تكون بدورها إشعاعا ناتجا عن المقدمة. ويكون ترتيب هذه الحكايات على اعتبار أنها براهين متجاورة، لا تسير فى خط تصاعدى، وهى - بالتالى - ليست نواتج متراتبة .

فهو يبدأ كل حكاية / برهان من الماضى البعيد، سائرا بها إلى الماضى القريب، ثم يبدأ حكاية أخرى بالطريقة ذاتها، حتى تؤدى كل الحكايات / البراهين إلى النتيجة النهائية، التى تضع المستقبل نصب عينيها (١٣٠) وهو ما يمكن أن نوضحه بالتخطيط التالى :



شكل رقم (٤)

وهو النسق الذى يظهر فى قصة (الكراسى الموسيقية)، حيث تتذكر كل من السيدتين المتجاورتين فى القطار تاريخ علاقتها بمؤلف الكتاب الذى يوجد مع إحديهما، وهذا المؤلف زوج واحدة منهما، وهو نفسه الخطيب السابق للأخرى، ويتم هذا التذكر باطنيا، الأمر الذى يتماشى مع الاسترجاع، ويساعد على إبراز تناقضات واضحة بين الشخصيات، والعلاقات (١٣١) .

غير أن الانطلاق من لحظة الحاضر يبقى هو العامل الأهم

فى وعى النصوص القصصية لدى الشاروني، ولا نبالغ إذا قلنا إنه أسهم فى إثراء تجربته القصصية بالعديد من القصص التى تعد علامات فارقة فى تاريخ القصة المصرية - من ذلك مثلا : قصص "المقرف المضحك، أو من تاريخ حياة مؤخرة"، و "اعترافات ضيق الخلق والمثانة"، و"الزحام" و "لمحات من حياة موجود عبد الموجود" .

حيث نجد أن الأساس الموازى للحظة الحاضر، وإن كان يستخدم فيها الأفعال الماضية، فالمحصلة النهائية تبقى موازية لديمومة سير الحضارة وحركتها. كما أن هذه القصص - جميعها - مروية على لسان أبطالها، مما يوحى بوعى هؤلاء الأبطال - بشكل ما - بلحظتهم المعيشة، وهو الوعى الذى يسد فجواته على نحو واضح ـ ظهور أزمان أخرى حيث "الوعى قادر على التحرك بحرية فى الزمن، ويميل لأن ي يجد للزمن معنى خاصا به.. فكل شىء يدخل الوعى يبقى هناك فى اللحظة الحاضرة" (١٣٢)، ولعل هذا يردنا - بدوره - إلى وظائف هذه الأزمان، كما حددها الشاروني، حين تحدث عن خصائص الشخصية فى الأداء الأدبى المعاصر، وعد منها "التنقل بحرية بين الزمانين الماضى والحاضر، الماضى يعبر عن العالم الداخلى لأنه ذكرياتها والحاضر هو إحساسها بالعالم الخارجى"(١٣٣) وحين يمثل الماضى العالم الداخلى، ويمثل الحاضر

العالم الخارجي، فإن الوقوف الدقيق على الحالة القصصية يستلزم تضفيرهما، وهو ما يظهر بشكل ما عبر ما سمى بالتتابع الكيفي في قصة مثل "اعترافات ضيق الخلق والمثانة، حيث الفضاء الزمني الأساسي خمس دقائق فقط، يعود خلالها البطل إلى مستويات عديدة من الماضي القريب والبعيد، مع تضفير هذه الاسترجاعات بالمقاطع التي يسرد فيها البطل، بشكل متواقت - حوارات التحقيق، التي تمثل اللحظة الحاضر التي تصب فيها كل الحوادث الماضية، وتمثل بالنسبة لها المقدمات التي تنتهي إلى نهايتها الطبيعية .

إن لحظة الحاضر تمثل المظهر الخارجي للقص، وللشخصية داخل القصة، حيث تعيش لحظات التحقيق والمحاكمة، إلا أن هذه اللحظات تصبح منطلقها لكي تتذكر بغير ترتيب واضح، كل ما أدى إلى هذه النهاية وعلى اعتبار أن ما يتذكره كامن - فقط - في ذاكرته، ولا يمكن أن يكون ظاهرا في هذه اللحظة الحاضرة إلا في حدود ضيقة، الأمر الذي ساعد الشاروني على استقصاء كل ملابسات اللحظة التي تعيشها الشخصية .

ولنا - الآن - أن نقف على الأدوار التي تؤديها وتظهر في شكلها الأزمان التي ينتقل بينها الشاروني في قصصه :

ا : دور الماضى والحاضر :

يظهر الماضى فى قصص الشارونى عبر استرجاعات زمنية يمكن أن نقسمها من حيث القائم بها إلى :

أ ـ استرجاعات يقوم بها الراوى : وهى التى يكون من شأنها شرح المواقف، وإزالة الغموض، وتقديم الشخصيات، وهى استرجاعات كثيرا ما تقترب من الأشكال التقليدية، الآخذة بيد المتلقى نحو فهم ما يتبناه الكاتب، و قد أشرنا إلى ذلك عند حديثنا عن الزمن فى قصة ما قبل الحرب العالمية الثانية .

ب - استرجاعات تقوم بها الشخصية : وهى التى يكون من شأنها إلقاء الضوء على مناطق مظلمة داخل الشخصية، كما أنها قد تؤدى دورا واضحا فى دفع الأحداث نحو الذروة، كما يمكن أن نقسم أنواع الاسترجاع من حيث فضاء القصة الزمنى إلى : [١٣٤] .

أ - استرجاع خارجى : يعود إلى ما قبل بداية أحداث القصة، وغالبا ما يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، وذلك أقرب للشكل التقليدى فى تقديم الشخصيات الجديد.

ب - استرجاع داخلى : ويتم عن طريق استرجاع الأحداث التى تحدث داخل الحيز الزمنى للقصة، وغالبا ما تسترجع

أحداثاً تحدث في لحظة واحدة، وهو ما ينتج عنه التزامن، الذي أشرنا إليه سابقا .

إذا كانت هذه الأشكال تمثل تحققا ما للماضي داخل النص القصصي، فإن أهم ما يلفت الانتباه أنها تتضافر بشكل عضوي مع الخطوط الزمنية الأخرى داخل النص لتكون رؤية زمنية ذات منطق خاص .

إن الحاضر والماضي - عن طريق هذا التضافر - يمثلان وجهي عملة، وشكلين من أشكال تحقق الرؤية داخل القصة، ولعل في قصة "الطريق" ما يمكن أن يؤكد ذلك، حيث يمثل ظهور الزمنين : رصدا لحالة الشخصية من ناحية، ودفعا لها نحو قرار نهائي فيما تفكر فيه من ناحية أخرى، في محاولة لرصد الأزمة، ثم حلها. وهو ما يتجلى في رصد الشخصية للطريق، وما يحدث فيه، بما يمثله هذا الرصد من زخم انفعالي داخل الشخصية. فبعد فقرة من فقرات الرصد مباشرة، نجد الفقرة التي يتذكر فيها عجور أفندي سبب قرفه "والواقع أنه كان هناك أكثر من سبب باعثا له على قرفة، لكنه كان يريد أن يختار واحدا بالذات يراه هو المفسر الحقيقي لحالته النفسية" (١٣٥) بما يقابل الزخم البصري الذي واجه عينيه في الفقرة السابقة على هذه الفقرة. لكن يوسف الشاروني، وكما لمسنا هنا، لا يعامل الزمن الحاضر على أنه يمثل العالم الظاهري

فقط. وإنما يرى هذا العالم الظاهر عبر التطرق إلى دواخل نفسية شخصيته، حتى أنه يقوم بالاسترجاع عبرها، وهو ما يظهر فى لفظة (تذكر)، وعبارة (كان يريد أن يختار واحدا بالذات) .

إن تداخل زمنين (الماضى والحاضر)، عبر انتفاء الحدث الواضح على مدار القصة، هو ما خلق للقصة حبكتها، وذروتها. هذا التداخل هو الذى خلق أزمة الشخصية . ثم فى النهاية أدى إلى انفراجها، عندما واجه عجور أفندى رئيسه فى العمل سائرا فى نفس الطريق، وهو الذى كان سببا فى أزمته حين عنفه على ما رآه إهمالا "كان هذا فيما يبدو له سر قرفة الحقيقى، وفجأة وجد نفسه وجها لوجه أمام مصطفى بك رئيسه الجديد" (١٣٦) الذى سيعامله بلطف أثناء هذا اللقاء، وعلى الرغم من أن عجور أفندى "لم ينس كلمات الأمس، إلا أن هذا التلطف فى الحديث أثلج صدره، وأشاع الغبطة فى روحه وجسده، وأزاح عنه مؤقتا ذلك الإحساسَ بالقرف والهم و الشعور بالشيخوخة والنقص، "حتى لقد شوهدت ابتسامة عريضة عالقة بشفتيه عندما انطلق يسير وحده من جديد" (١٣٧).

غير أن هناك من يلمح فى استخدام الشارونى لأفعال المضارعة، فى المقاطع المشيرة للحاضر فى قصة الطريق، ما

يؤكد الجو الكابوسى الذى يرسمه انعكاسا لنفسية البطل، حتى أنه "يتوسل بكثير من أفعال المضارعة لتضفى على جو الحلم أو الكابوس شيئا من حركة، لكنها حركة مكتومة. إن صح هذا التعبير، بمثل ما تكون الحركة فى الكابوس، لا حياة فيها ولا تدفق" ١٣٨٠) وهو الكابوس الذى يلقى بظلاله على الشخصية فى النهاية، لتنسى هدفها من وجودها فى هذا الطريق، ولتبقى داخل أزمتها الوجودية الحقيقية .

لكن هذا الدور ليس هو الوحيد الذى تؤديه مقاطع الزمن الحاضر بشكليها، المستخدم لأفعال المضارعة، أو الذى يستعين بأفعال ماضية فى شكل يصنع لحظة موازية للحاضر. حيث يمكن أن نقرر أن الشارونى يستخدم هذه المقاطع موظفا إياها بعدة طرق .

فهو يستغلها فى التعبير عن إحساس الشخصية بوطأة الظرف الاجتماعى، كما فى "المعدم الثامن"، يقول "وعبر محجوب على الست أم حسن فلاحظ أنها علقت فوقها اليوم لافتة قديمة قذرة كتب عليها هذا من فضل ربى، ووصلت إلى أنفه رائحة الطعمية، أما هى فكانت مشغولة بضرب طفلها محمد ضربا سريعا متلاحقا، وطفلها يزعق زعقات متحشرجات" (١٣٩) . ويمكن هنا أن نلاحظ انعكاس هذه الحركة على نفسية محجوب الذى يعانى من أزمة كبت جنسى،

يخشى أن ينفث عنها، فينال جزاء المعدم الثامن، الأمر الذى يؤدى به إلى تفريغ هذه الشحنات فى النمل الذى يقتله محجوب - فى حوش منزله- بالماء الساخن، مرتين، مرة فى بداية القصة، ومرة متوقعة بعد نهايتها .

كما أن الشاروني قد يستخدم التنقل بين الماضى والحاضر بهدف أن "يحافظ على ازدياد تشوقنا للقصة، بإعطائنا القصة على دفعات، رجعة إلى الماضى، ودفعه إلى الحاضر" (١٤٠) . وهو ما يحدث - فعلا - فى القصص التى أشرنا إليها سلفا : "المقرف المضحك" ، و"الزحام"و"اللمحات"وغيرها. وإن كان هذا يؤدى إلى محاولة إشباع نهم القارئ عن طريق التوالى السريع بين فقرات الماضى والحاضر المتداخلين، فإن هذه الوظيفة لا تبقى هى الوحيدة لهذا التداخل الذى تتداخل عبره الأهداف. محاولة الوصول إلى رؤية جديدة للزمن فى القصة. ويبدو واضحا جدوى هذا التداخل فى رؤية الأحداث التى قد شاهدتها الشخصية من قبل بصورة مغايرة، حيث إن "مسألة استرجاع الذكريات قد تتنور أيضا حين نولى مزيدا من الاهتمام باللحظة ، حيث تتحد الذكريات فعلا، وواقعا. عندئذ سنرى دور تناسق الحوادث الجديدة" (١٤١). وهو ما يمكن أن نلمحه بالفعل فى قصة "لمحات من حياة موجود عبد الموجود"، التي تحاول احتواء المستحيل عن طريق جمع المتناقضات التى يحويها سير الزمن

من الماضى إلى الحاضر والمستقبل .

فهذه القصة تبدأ - فعلا - بعبارة تمهيدية تقول : "الحاضر وقت مصلوب فوق الوقتين، لأن الماضى حدد مصير المستقبل، وهو محاصر بينهما لا يستطيع الفكاك من أيهما" (١٤٢) هكذا يحدد الشارونى رؤيته الواضحة لتداخل الأزمان، وأهمية الزمن الحاضر فى شكل يقترب من التعبير الشعرى، وهو ما سينلقنا بدوره إلى المستقبل .

٢ : دور المستقبل :

يمثل المستقبل فى قصة الشارونى - غالبا - زمنا مسكوتا عنه، لكن هذا المسكوت عنه لا تنتفى أهميته بهذا السكوت، فهو مؤدى إليه عبر التداخل السابق، وقد أشرنا - من قبل إلى علاقة النتيجة فى "نظرية الجلدة الفاسدة" بالمستقبل، حيث تبين هذه النتيجة حتمية انقراض مجتمع يشيع فيه الإهمال.

وهى نهاية كابوسية جدا، إذا لاحظناها متضافرة مع الزمنين الظاهرين فى القص، كما تدل عليهما المقدمة والبرهان .

من ناحية أخرى يظهر المستقبل بصورته اللغوية، متحققا فى قصة "دفاغ منتصف الليل" حيث التكهن المعبر عن طبيعة الشخصية الواقعة تحت نير سلطة المجتمع، فها هو ذا البطل يستنتج - بدوره - "عندما سمح لى المحقق بالانصراف

لم أصدقه. كانت نظراته كلها ريبة.. سيوهمنى بالحرية ليحصل من تصرفاتى وحركاتى على ما يديننى» (١٤٣) حيث تتجلى أزمة إنسان الشارونى فى الخوف من المستقبل وعدم الاطمئنان للحظة القادمة، وقد يكون ذلك سببا فى محاولة إغفال هذا المستقبل إلا أنه - فى بعض الأحيان كما هنا - يطفو على السطح ليؤكد هذه الأزمة، وهى أزمة يرتهن ظهورها بالزمنين الآخرين، فعندما يقول موجود عبد الموجود فى ملاحظاته النهائية "أنا خائف إذا أنا موجود» (١٤٤) فإن أسباب خوفه تكمن فيما حدث له فى الماضى. والخوف بطبيعته يندفع نحو المستقبل حيث يخشى وقوع شىء سيئ له فيما بعد، مستندا إلى ما وقع له من قبل، وهو الخوف الذى يلازمه فى الحاضر لحظة بلحظة، ولعل فى استدعائه لأحداث ماضية ما يؤكد ذلك على مدار القصة، حيث "إن عيش الزمان الغابر معناه تعلمنا قلق الموت» (١٤٥) وهو القلق الذى تجسده حالة" موجود» القلقة دائما، وهو يصرح بذلك علانية حين يقول "لقد حاولت أن أقتل هذه اللحظة من حياتى بمختلف الطرق لكننى اكتشفت أخيرا أننى لا أقتل إلا نفسى» (١٣٦) .

إن هذا القلق يتجسد - بشكل آخر - فى بطل "دفاع منتصف الليل» لكنه قلق نابع أساسا من لحظة الحاضر، ومتعلق دائما بالمستقبل، إنه لا يبغى سوى أن تطمئن قدمه

إلى الخطوة التالية، لا يريد - كما يصرح - أن يكون غنيا ولا زعيما، بل مجرد إنسان يحس بهذه الإنسانية. إن القضية التى يحاكم بسببها بطل "دفاع منتصف الليل" تشبه فى كنهها الغامض قضية "جوزيف - ك" بطل رواية "القضية" لفرانتز كافكا. كما تشبه قضية الصحفى بطل رواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم، والثلاثة لا يبغون سوى هدف واحد هو الاطمئنان للحظة المستقبل القادمة .

هذا الهدف المفتقد هو ما جعل نهايات الروايتين والقصة مفتوحة دائما، تضع القارئ بوصفه ترسا فى آلة المجتمع - وجها لوجه أمام هذا الوحش الذى يهدد أمنه على الدوام، وعليه أن يفكر فى كيفية المواجهة وهو نفس التفكير الذى بدأه بطل" دفاع منتصف الليل" فى ختام القصة حين قرر أن يدافع عن نفسه مستخدما صيغة المستقبل هذه المرة ليجسد إصراره على عدم التخلى عن موقفة الأضعف يقول "غدا سيجلسون لمحاكمتى، وسيلقون على التهمة تلو التهمة، ولن أدعهم يستمرون.. سأدافع عن نفسى، سأجعلهم يدركون أن شيئا ما فعلوه لم يكن يفاجئنى" (١٤٧) نعم لم يكن يفاجئه لأنه يعايشه لحظة بلحظة ، ويخاف منه دائما، ودفاعه الذى يبدأ فى صياغته لن يضمن له أن يزول هذا الخوف، أوهذا الفعل، لكنه سيحاول أن يبرر وجوده، أمام

سلطةما، يجد نفسه متهما أمامها، وسيحاول أن يدفع هذه التهمة عن نفسه، رغم أنه لا يدرك ما هى. إنه دفاع قد يكون إثباتا للتهمة من وجهة هذه السلطة، وقد يكون إثباتا لصيرورة الفرد هو الطرف الأضعف فى هذه الثنائية. ولعله الخطاب الذى نجح الشاروني فى أن يضعنا فى مواجهته كى نبدأ المقاومة .

من هنا يتضح لنا أن يوسف الشارونى قد استخدم فى قصصه خطا زمنيا متعرجا متداخلا، ومتوازيا أحيانا، محاولا عن طريق هذا الاستخدام أن يوحى بما لا تستطيع باقى العناصر فى القصة أن توحى به على وجهه المطلوب .

إن هذا الخط الزمنى قد اكتسب عن طريق قصة الشارونى أهمية لم يكن يتحلى بها من قبله - إلا قليلا . وهى أهمية نبعت من استخدامه بشكل عضوى، بحيث إذا أغفل سقطت معه الكثير من المضامين، والخطابات التي يشترك فيها بالفعل .

وحيث وعى الزمن وعيا حتميا،، وبحيث يظهر الانطلاق من لحظة الحاضر انطلاقا متشعبا، معقدا، معبرا بدقة عن مدى التعقيد الذى وصلت إليه الشخصية المعاصرة، المطحونة، لا من جراء الفقر فقط، وإنما من جراء تسلط الجماعة كذلك .

المكـــان

يشـكـل الـوعــى بالمكان مـرتكـزا أســاسـيـا للشــخـــصـيـة الإنسـانية، إنه الـوعــى حين يبتـعـد عن التجـريد، مـقتـربا من تجسـيـد الزمن عـبر ارتباطه بأمـاكن حقـيقيـة معـاشة، وهذا الـوعى لا يبـقـى ثابتـا - بالطبع - بل إن هناك من العـوامل مـا يؤثر فـى اتجاهات حركتــه الدائبة، لعل هذا سبب رئيس لأن يفرد جاستون باشلار مؤلفـا لجماليات المكان، يرتكز فى تأليفه على هذا الوعـى، محاولا تتبع أشكال تحققه الجمالية والشعرية .

ليس المكـان - إذن - كـائنا معزولا عنا، وإن ساهم فـى عزلتنا عن العـالم أحـيـانا، بل يسـهم بالفـعل فى تخليق كـيـاناتنا عنـدما تمتحن، وجودها .

ولعل فـى اللغة العربيـة - على وجـه الخصوص - ما يسـهم فـى إثبـات هـذه الرؤية، حين نرى أن كـلمـة (مكان) تعـنى صرفـيا اسم مكان من الفعل (كـان) الموحى بالتكون والتخلق. من هنا سيصبح الوعى بالمكان جزءا من الوعـى بالذات وما يحيط بها .

حين ينجذب المبـدعون نحو المكان - أيا كـانت سـماته - فلا شك أنه عندما يدخل إلى مجال إبـداعهم للنص فسوف ينتج

عنه شيء مغاير حيث "إن المكان الذى ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر، ليس بشكل موضوعى فقط، بل بكل ما فى الخيال من تحيز" (١٤٨)، وبحيث لا يبقى المكان عنصرا ذا طابع سكونى، بل إنه يستمد حركة خاصة داخلية من خلال وقوعه فى مجال رؤية خاصة، تكونه، أو تعيد تكوينه، بشكل خاص تبعا للرؤية الإبداعية، وتبعا لعوامل أخرى نفسية .

وقد ركز البعض على الوعى بالمكان رابطين إياه بالوعى الزمانى حيث "الزمن برتبط بالإدراك النفسى، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسى وقد يسقط الإدراك النفسى على الأشياء المحسوسة" (١٤٩) الأمر الذى يذهب به البعض إلى أقصى مداه، حين يربطون هذا الإدراك النفسى بالمكان مباشرة، وليس عبر الزمن، خاصة فى الإبداع القصصى والروائى، حيث وعى الكاتب الأصيل بالمكان وتشكيله له فـ"الكاتب يشكل المكان وفق تشكيل دواخل شخصياته وعوالمهم النفسية، دون اعتبار للمكان، وظروفه الموضوعية فنجده فى أحيان كثيرة مرتبطا بالحياة الداخليةللشخصيات حيث ترتبط الطبيعة - فى هذه الحالة - مع النفس بتقلباتها كافة، ونجد أن الحركة فى المكان تجسد الحركة الباطنية لدواخل النفوس على كافة المستويات" (١٥٠) وهو ما يعد منطلقا لنا لمناقشة أشكال

ظهور المكان داخل أعمال الشاروني القصصية .

١ - المكان دال على الشخصية :

يقول نويل آرنو "أنا المكان الذى أوجد فيه" (١٥١) حيث المكان - عموما - يبقى دالا على شخصية ساكنه، تلك الشخصية التى تمثل العنصر الأجدر بالتركيز عليه فى قصة الشارونى، وحيث المكان الذى يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذى يرتبط بها (١٥٢) وينسحب هذا المعنى على معالجة الكاتب للشخصية، فيرصد هذا المكان بالشكل الذى يدل على الجوانب الخفية، أو التى يريد الكاتب التركيز عليها فى هذه الشخصية، ولعل فى غرفة "موجود عبد الموجود" ما يدل على ذلك، خاصة إذا لاحظنا استخدامه للأثاث البسيط المتناثر فيها، والذى يقول عنه موجود "ليس فى غرفتى أثاث كثير : مقعد أجلس على قاعدته وأعلق بذلتى على مسنده، منضدة للكتابة والأكل، كنبة يجلس عليها ضيوفى نهارا وأنام عليها ليلا، كوب أشرب فيه أحيانا، وأضع فيه أزهار البازلاء التى أحبها أحيانا، كل شىء مزدوج الفائدة فى غرفتى" (١٥٣) إن ازدواج الاستخدام فى رؤية قاطن الغرفة لأثاثها، يعد منطلقا هاما من منطلقات الولوج إلى داخل الشخصية، وبخاصة إذا تتبعنا فى القصة شكلا

من ما من أشكال الحياة المزدوجة لموجود الذى يشعر أنه متهم بجريمة قتل، سيعاقب عليها يوما ما، وبخاصة لأنه ارتكبها ليخفى تلك العلاقة الآثمة بينه وبين حماته، وليحصل من حماته على ما يظن أنه دليل على تورطه فى هذه العلاقة، ولأنه ارتكبها بأن تسبب فى موت حماته بعد أن تسببت هذه العلاقة فى انتحار زوجته / ابنتها. ومن ناحية أخرى يظهر أمام أصدقائه وزملائه، ورؤسائه بصورة الإنسان المسالم المهذب "حين أختلف مع زميل أو رئيس لا أجرؤ على أن أدع الخلاف يمتد إلى نهايته فيصبح شجارا أو قطيعة، فمن يدرينى لعله اطلع بطريقةما على سرى المقيت فهتك فى لحظة ما بناه جدار الخوف يوما بعد يوم" (١٥٤) وهكذا يصبح هو نفسه يعانى من هذا الازدواج، لأنه ليس بريئا، وفى الوقت ذاته ليس متهما .

إن هذه الازدواجية - كما ذكرنا - هى أول ما يصدمنا عند بداية التعرف على الشخصية من خلال تعرفنا على مكان سكنه، خاصة من خلال الأثاث، الذى لا يعكس - فقط - مجموعة من القيم الاجتماعية المادية والجمالية التى يرديد الكاتب تقديمها" (١٥٥)، وإنما يعكس - كذلك -العامل الأهم النفسى داخل شخصيته، وهو العامل الذى سيركز عليه الكاتب، على مدار قصته، ليقدم عن طريقه مضمونا ذا طابع فلسفى، وبذلك يكون المكان دالا على الشخصية، بل على ما

يعتمل فى داخلها، وتكون الشخصية قد أسقطت صفاتها على مكانها، بما يمثل جدلية تمتد ظلالها عبر القصة، خاصة إذا لاحظنا توحد الشخصية بمكانها، بغرفتها، بوصفها حصنا يدافع عنها، وحيث تبدأ الشخصية اكتشافها للعالم المحيط بها من"خلال اللعبة الجدلية بين الأنا، وما ليس أنا" (١٥٦) .

فموجود يتحصن داخل غرفته، التى تقبع واحدة، وحيدة، فوق سطح فسيح، ويبدأ فى التعرف على جيرانه من خلال ملابسهم التى ينشرونها فوق السطح، ومن خلال تلصصه على النساء، عبر ثقب الباب، هو الباب الذى يلقى من تحته بائع الجرائد كل يوم الجريدة اليومية، بحيث يبقى كل ما بداخل هذه الحجرة خاصا به، وملتصقا بذاته، دالا عليه، وكل ما هو خارجها خارجا عنه، وبحيث "يشكل الداخل والخارج انقساما جدليا، ولهذا الجدل حدة جدل النعم واللا، التى تحسم كل شىء" (١٥٧) .

غير أن هذه العلاقة - فى حالة موجود - لا تحسم كل شىء بالقطع، حيث، تثبت فقط حالة من العزلة، وتحسم إحساسا دائما بالخوف، هو البقية الباقية لديه من أحاسيس البشر، وهو - لذلك - الدليل على أنه مازال موجودا بالفعل، فهو خائف إذا هو موجود، وهو يخاف حين يطمئن ويطمئن حين يخاف .

وإذا كان موجود يتخذ لنفسه خطى دفاع، الأول هو جسده، والثانى هو غرفته. فإنه سرعان ما يحس بعدم الاطمئنان لهذين الخطين، لأنه "حين يكون البيت قويا تكون العاصفة ممتعة" (١٥٨) وهنا لا تتحقق - بالقطع - قوة البيت الذى هو غرفة سطح وحيدة، لا يجاورها شىء، فى انعكاس واضح لوحدته التى تجعله يتأثر بأكثر العواصف هدوءا - إن صح التعبير - فيبدأ فى اتخاذ خط جديد عن طريق المغالاة فى الاغتراب عن مجتمعه، فهو لا يسمح لأحد بالابتعاد عنه إلى حد القطيعة، وتكون هذه المسافة بينه وبين الآخرين - حين تكون مفرغة من محتوى العلاقة الحقيقى - هى خط دفاعه الأساسى، والذى - لكى يطمئن له - يجب أن يخاف منه .

إن رصد الشارونى لهذه العلاقة بين موجود غرفته كان - بالقطع - رصدا موحيا، خرج عن إطار الوصف التقليدى للبيئة المحيطة إلى توظيف المكان توظيفا عضويا، دالا على جوانب فى الشخصية، قد لا تظهر على هذه الصورة بدونه .

٢ - رصد المكان ووصفه :

إذا كان رصد الراوى للمكان فى القص التقليدى يعتمد - فى معظم أحواله - على اعتبار المكان خلفية تدور فيها الأحداث، الأمر الذى جعله يأتى فى مقدمة القصص، وعن طريق وصف بلاغى رومانسى، فإن يوسف الشارونى يحاول أن

يستخدم فقرات رصد المكان، التي نادرا ما تأتى فى أول القصة لديه، بوصفها انعكاسا ماديا ملموسا لما يدور فى داخل الشخصية من انفعالات مجردة، حيث تتضح فائدة تأكيد باشلار أن البيت حالة نفسية، الأمر الذى جعله يحاول استخدام كل العناصر التى تتاح له فى تجسيد هذه الحالة المجردة .

يستغل الشارونى كل الحواس الممكنة للخروج بهذا الرصد الواصف دقيقا ودالا وموحيا كذلك، وبحيث يبدو "المكان القصصى الذى يصوغه الشارونى فى قصصه غير منعزل عن المكان الواقعى، وغير مطابق له فى آن واحد، وهو إذا كان يستعين على تشكيله حينا بالرصد، وحينا بالربط المباشر من خلال أدوات التشبيه، فإنه يلجأ إلى وسائل الربط غير المباشر من خلال تجاور المشاهد التي تساعد على خلق انطباعات متماثلة دون التعليق عليها، وقد لجأ الشارونى إلى هذا التكنيك فى فترة مبكرة، ربما قبل شيوع طريقة تيار الوعى فى الكتابة القصصية العربية" (١٥٩) .

وهو ما يتحقق فى قصة "لمحات من حياة موجود عبد الموجود"، حيث لا يوجد وصف مباشر للمكان، بل رصد لانفعالات الشخصية، وتفكيرها فى هذا المكان بحواسها الخمسة ليؤكد موجود قائلا إنها "حصنى، وهى مصيدتى،

أعرفها الآن بحواسى جميعها، ألوان جدرانها السفلية أعرف مذاقها وملمسها : ملحية هشه بيضاء ترق يوما بعد يوم حتى ليفزعنى أن أجدها ذات صباح قد تآكلت تماما، فتنهار كل خططى من أساسها، أما أصواتها فإنى آلفها تماما.. وثمة أصوات.. قريبة أو بعيدة، فوقها أو تحتها تتضخم فى هدأة الليل» (١٦٠) .

إن وعى موجود بغرفته قد استكمل أركانه، فهو وعى بالمكان الذى يحميه بالفعل مما هو خارجه، لذلك فقد، ماثل وعيه بذاته وأثبت رصد هذا الوعى خوفه الوجودى بداخله، حتى أنه يخشى من تآكل الجدران تماما، فى معادل واضح لبدء تآكل ذاته، وهو ما يحقق علاقته الجدلية بالغرفة التى ألفها تماما، ولابد أنها ألفته كذلك .

ومما يكمل أركان هذه الصورة ما يذكرها عن تضخم الأصوات فى الليل، تلك الأصوات التى ترعبه، ويزداد رعبه منها ليلا، حيث ارتباط الليل بجرائمه السابقة، وارتباط عتمته بالظلام النفسى الذى يعيش فيه، والذى - لابد - يذكره بظلام الرحم، الذى فجر سؤالا جوهريا عنه من قبل "الحنين إلى رحم الأم دفاع عن النفس أم قضاء عليها؟ " فهو إذا دخل غرفته لينام، ينام القرفصاء كالجنين فى بطن أمه .

إن رصد المكان بالحواس، باعتباره ملمحا تجريبيا، أسهم

بشكل واضح فى إحداث نقلة نوعية فى فهم المكان القصصى باعتبار المكان عنصرا لا يمكن الاستغناء عنه، ولعله أكد - كذلك - أن الإحساس بالمكان سيكون متجاوزا لشكل المكان، إذا تحقق عن طريق الحواس ، لنحس بما يمكن أن يسمى "روح المكان" فالبيت "بالنسبة لأولئك الذين يحسنون الإصغاء هو كيان هندسى مصنوع من الأصداء" (١٦١) .

غير أن الشارونى يركز - أحيانا - على المعالجة البصرية الدقيقة للمكان من خلال حشده للتفاصيل التى ترد على عين الشخصية، في محاولة لرصد الموقف من جوانبه كافة، هذه التفاصيل، وإن مثلت جزءا متناهى الصغر - أحياناً - فإنها، على الرغم من صغرها، تبقى ذات دلالة هامة في النص توحى بجدلية الأنا والخارج، التي أشرنا إليها سابقا .

ففى قصة "الطريق إلى المعتقل" لم تكتف المعالجة البصرية "برصد ما يتسرب إلى الحدقة من خلال المشهد العادى وإنما حولته إلى محاولة احتواء ما تتسرب إليه الحدقة من خلال المشهد القصصى، ومن خلال ترسيب العناصر الجزئية للموقف الواقعى قادتنا فى انسياب إلى الموقف المجازى، الجيولوجية البائدة، إلى جانب جيوش النمل الزاحفة، أى أن الحدقة اتسعت لتشمل، فى لقطة واحدة، أكبر مخلوق متصور وأصغر مخلوق واقع، بعد أن امتلأت جوانبها بصورة

المشهد العادى» [١٦٢]. وهو ما أسهم - بصورة ما - فى كسر ألفة المتلقى لهذا المشهد العادى، ووقوفه حياله بشىء من الدهشة، خاصة إذا لاحظنا رؤية الشارونى للنمل بوصفه موضوعا لتفريغ الكبت، حين يقتله محجوب بالماء الساخن فى "المعدم الثامن"، وموضوعا يقترب من كونه ترفيهيا يرتبط بالراحة حين يرش البطل عليه بوله فى "اعترافات ضيق الخلق والمثانة".

لكن الرصد فى هذه القصة (الطريق إلى المعتقل) يمكن أن يكون محققا لشىء من التوازى بين الراوى وأبيه فى سعيهم نحو المعتقل، من ناحية، وبين سعى النمل، الذى يتضح فى كلمة (جيوش النمل الزاحف) من ناحية أخرى، وهو التوازى الذى يؤكده وجود الحفرية الهائلة الحجم فى مقابل وجود الة المجتمع الخيفة. غير أن هذا الجمع بين الأكبر والأصغر يعد تأكيدا لما ذكره الشارونى عن إحدى خصائص الأداء المعاصر حين قال "ترك الفن التشكيلى أثره على قصصى المبكرة، فيما سميته تحطيم قواعد المنظور فى الأدب، أى التمرد على الأساليب التقليدية التي كانت تكتب بها القصة إذ ذاك» (١٦٣) ويبدو هذا التحطيم لقواعد المنظور واضحا على مستوى الرصد المكانى خصوصا إذا لاحظنا هذا التجاور المشهدى بين الكائن الهائل الحجم والتركيز فى الوقت ذاته على النمل بحجمه الذى لا

يقارن بحجم سابقه.

من ناحية أخرى أدى وعى الشارونى التشكيلى إلى وعيه بالمكان، وعيا معتمدا على تغير المنظورات، وذلك حين تصاغ قصة "الأم والوحش" عبر منظورين، أحدهما قريب، والآخر بعيد، بل إنه ينص على ذلك فى عناوين القصة الجانبية .

بحيث تشكل اللقطة القريبة سردا لوقائع صراع الأم مع الوحش، دفاعا عن ابنها الذى يحاول هذا الوحش افتراسه، وهو سرد لا يضخم من الحدث، بقدر ما يستكشف ما يدور بداخل المتصارعين، حتى ليكون "الاقتراب اختراقا لروية الداخل سواء فى الأم أو فى الوحش، ومحاولة لرصد التأهب، والتأهب المضاد، واحتساب الخطوة القادمة، والوقوع فى فخ المفاجأة غير المتوقعة" (١٦٤) فى حين تمثل اللقطة البعيدة بحثا عن "يقينية الفعل البطولى الذى حدث.. وهنا نجد الراوى لا يكتفى بسرد ما جرى من عمل بطولى على مسئوليته، بل إنه يلجا إلى آخرين لتعزيز قصته" (١٦٥) . وهو لايكتفى بذلك، بل ينقل الصورة التى يرسمها هؤلاء الشهود بدقة، حتى وإن كانت تشوبها المبالغة أو التهوين، مثلما نجد فى الأسطر التى كتبها مراسل الصحيفة حيث تختلف بصورة واضحة مع القصة التى رصدها الراوى من قبل عندما يقول المراسل "وقعت مساء أمس معركة ضارية بين أم بقرية الكرنك مركز الأقصر وضبع ضخم

دفاعـا عن طفلهـا، وقد اسـتطاعت الأم فى النهاية أن تـصرع الوحش بشـجاعتـها، دون أن تصاب إلا بخدوش» (١٦٦) فالواقع أن هذا الرصد الصـحفى يمثل ما تتـمناه الجماعة، من الرغـبة فى التـغلب على هذا الـوحش، حـيث إن الأم لم تصـرع الوحـش بل فقـأت إحدى عينيه، وربما الاثنتـين، وقد أصيبت هـى ببـتر بعض أصابعـها، لا بخـدوش، كـمـا أنها حسب اللقطة القريبـة كانت على وشك الاستسلام مما ينقض قوله الخطابى عـن شجاعتها .

هكـذا تتـجاور اللقطتـان القـريبة والبـعيـدة لتجـاوز الرؤية السـطحية للحدث إلى رؤية عميقة، لا تستبطن داخل النفس الفـردية فـقـط، وإنما تحـاول الوقـوف كـذلك على آلـيـات تلقـى الجماعة لهذا الموقف المصيرى .

ويتصل برصد الحواس للمكان، ووصـفه، ما نجده فى قـصص مـثل "الطريق"، و"آخـر العنقـود"، مما يؤكـد علاقـة التـوازى بين الداخل والخـارج، حيث نرى فى "آخـر العنقود" ذلك التـوازى بين مشـاهد المسرحيـة و ذكريات عبـد الموجود أفندى، وخـاصة فى ذلك التـوازى المعبـر بين ذكرياتـه عن محـاولة إجهـاض زوجتـه لجنينها، مع المشاهد التي يتوتر فيها الضوء على المسرح "وهنا سادت الظلمة المسرح، وسمع ضـجيج شـديد، وانبعثت أضواء جهنميـة حمراء"(١٦٧) وهو الأمر الذى يتواتر على مـدار القصة

بنفس التوازى .

٣ – دور المكان الكابوسى :

ذكرنا – سلفا – أن الشارونى من أوائل من تميزت قصصهم بالجو الكابوسى في القصة العربية. ويبدو المكان فى قصة الشارونى ذا أهمية حقيقية في هذا المجال. ولعل فى دلالة الكابوس، من حيث هو تتابع صور على نحو مفزع لا معقول، ما يتعلق بملاحظة الأماكن المتتابعة كذلك .

يهدف الرصد الكابوسى للمكان القصصى إلى محاولة خلق نظام جديد / شكل جديد للمكان الواقعى، عن طريق إحداث تغيير فى أبعاده الهندسية، استناداً إلي الفكر الفيزيائى النسبى الحديث الذى "أدى إلى اكتشاف أنماط جديدة وتراتبات جديدة للمكان، فيقول برجسون: "إن اختلال النظام فى المكان ليس إلا نظاما غير متوقع" (١٦٨) هذا النظام الجديد، هو انعكاس لفيض شعورى يعى المكان وعيا غير تقليدى. من هنا يمكن أن نتتبع سمات المكان الكابوسى كما يظهر فى قصة يوسف الشارونى، والتى تتمثل فى أماكن منخفضة، وضيقة، شاحبة الضوء . هذا من ناحية سمات المكان. أما من ناحية تتبعها فيتجلى التتابع السريع للأماكن، بوصفه سمة رصدية أساسية .

تمثل الأماكن الضيقة انحرافا عن الشكل الطبيعى

المفترض للمكان، فى القص التقليدى على الأقل، الذى استعمل ضيق المكان للتعبير عن حالة اجتماعية فى الأساس. ويعد هذا الانحراف من ناحية الشكل، ومن حيث هو خروج عن الأبعاد الهندسية، يعد ولوجا إلى عالم الذات الداخلية للشخصية، حيث المكان "ضاق بضيق المجال النفسى، بل إنه يمثل المجال النفسى بعينه. ويمكننا أن نقول بتعبير آخر إن الذات القاصة حملت معها المكان فى عزلتها في مجالها الفكرى والنفسى"(١٦٩)، وهو ما يتحقق بشكل آخر معاكس حين يمنح الاتساع الداخلى معنى حقيقيا لبعض التعبيرات المتعلقة بالعالم المرئى. (١٧٠) إنه الجدل الدائم بين الداخلى النفسى، والخارجى المكانى، حين يتحقق فى شكل وعى أبعاد المكان، وهو ما يمكن أن يصدق كذلك على سمة الانخفاض .

يمثل الضيق والانخفاض فى مكان الشارونى سمة هامة فى الوعى الكابوسى للمكان، فالمقهى الذى يجلس فيه "سيد أفندى عامر" مقهى "شديد الاستطالة شديد الانخفاض كأنه كابوس والناس يجلسون فيه، ومن حوله مبعثرين فى ارتخاء كأنهم بقايا جذور أشجار هائلة مقطوعة، وكانت أضواء المقهى قليلة مبعثرة صفراء تكاد تميل إلى الإظلام" (١٧١)، حيث المدخل الأساسى لوعي المقهى يتجلى فى جملة "كأنه كابوس"، فإذا لاحظنا أن هذا المقهى الذى تعود أن يجلس فيه

هو خلاصه الوحيد المؤقت، من أزمة انعزاله، فإننا بذلك يمكن أن نقدر إلى أى مدي تصير هذه الحالة إلى تحقيق "الاستجارة من الرمضاء بالنار"، خاصة أن الشكل الكابوسى للمقهى يكتمل بشحوب ضوئه .

كما يمثل ضيق المكان - كذلك - أهمية كبرى فى وعى الزحام حيث يتضافر ضيق المكان مع كثرة العدد، الأمر الذى يسبب انضغاطا جسديا تتلاصق فيه الأجسام، وتتلاحم، وهو ما يشيع فلسفة خاصة بالزحام تقوم على التنافس، الذى يصل أحيانا إلى حد العراك، وهو ما يتحقق فى منزل (فتحى عبد الرسول)، الضيق في أبعاده الهندسية، والذى يزداد ضيقه بسبب كثرة عدد اخوته، إضافة إلى ذلك، فهو منخفض يجب على داخله أن يتعود الانحناء، فلا يجد فرصة لفرد قامته سوى أثناء النوم، إلا أنه من جراء تعوده على ذلك ينام منضغطا كذلك.

وفى المقابل فإن (فتحى) يعمل محصلا فى شركة الأتوبيس، حيث يشتد الزحام، وينخفض السقف أكثر، ومما يعمق المفارقة كون فتحى سمينا، وهو الأمر الذى يتطلب منه أن يضغط حجمه، كما انضغطت نفسه، عند اصطدامه بالزحام عند قدومه إلى القاهرة لأول مرة، وقبلها عندما تاه فى المولد فى طفولته .

إن الزحام يضغط على المكان المتسع ليجعله ضيقا. وبشكل آخر نجد أن ازدحام المكان الكابوسى على نحو تشكيلى، يجعل الراوى لا يرصد الأبعاد كما هى، ولكن بصورة تجعلها تطول، وتقصر، وتنبعج أحيانا.

ففى قصة "هذيان" حيث قاتل حبيبته المحموم، يتجه هذيانه إلى الغرفة ليعيد تشكيلها من جديد، فقد "امتلأت الغرفة، أمامه بالبطيخ من الأرض إلى السقف حتى كادت أنفاسه تختنق، وكان البطيخ يزدحم فى الركن الشمالى من الغرفة ثم يتفرق فى خطوط مستقيمة، وأخرى منحنية ثم أخذ البطيخ يتدحرج فى سرعة مجنونة، واشتبك فى معركة مخيفة، ووقف مذعورا يركل غطاءه ويرتعش [١٧٢]"، حيث نلاحظ أن المكان ذو أبعاد هندسية واقعية، يعاد تشكيلها من قبل رؤية مريضة، تسقط المرض على هذه الأبعاد.

وهو نفس ما يعانى منه بطل "دفاع منتصف الليل"، حين يسهم جو المطاردة الذى يكون هو الطرف الأضعف فيها، فى رؤيته للعناصر الكابوسية فى معظم الأماكن التى يلجأ إليها أثناء محاولته الهرب من هذه المطاردة، حيث يلجأ إلى سيارة أجرة منخفضة السقف للغاية، تصدم أثناء سيرها أحد المارة، فيصبح انتسابه لها شيئا خطرا للغاية، فيهرب منها إلى سينما ذات باب منخفض، يجبره على الانحناء عند الدخول

إلى قاعتها المزدحمة بالناس كأنهم مذعورون يلجأون من غارة، وحيث السقف يكاد ينحنى فوق الناس، و حيث العتمة.[(١٧٣)]

وهكذا يمثل الانخفاض والضيق، وكذلك العتمة، معوقات تقف أمام الشخصيات، لتحد من حركتها، وتجبرها على الالتزام بقواعد الجماعة، والتخلى عن حاجاتها الفردية - الأساسية، فى كثير من الأحيان - وهو ما يمثل منطلق الخطاب الكابوسى لدى الشارونى، حين يريد أن يعبر عن ضياع قيمة الفرد فى مقابل قيمة الجماعة .

ويمثل التتابع السريع للأماكن فى القصة سمة كابوسية كذلك، حيث "تتابع الأمكنة، من خلال الوصف، قد أصبح مخرجا للقاص الحديث يفرغ فيه رؤيته القصصية" [(١٧٤)]، فالتتابع المكانى يمثل انعكاسا لحالة من حالات التصاعد النفسى والحدثى، كما نجد فى "دفاع منتصف الليل" حيث مطاردة البطل عبر الشوارع، وصولا إلى حجرته، ثم احتجازه فى غرفة التحقيق، هكذا حتى يتأكد إسباغ هذه السمة الكابوسية على العالم كله، الذى يصير مكانا سيئا، لأنه لن يستطيع أن يخرج منه حيا أبدا، أو على الأقل سالما. وكما رأينا فى قصة "الطريق"، حيث مثلت فقرات متابعة الطريق انعكاسا للحالة النفسية التى كان عليها (عجور أفندى)، حين أسبغ ضيقه على هذا الطريق، إلى أن التقى برئيسه .

هكذا تسهم السمات المكانية الواقعية التى يتدخل فيها الراوى، فى تكوين نمط كابوسى للمكان، يسهم بدوره فى التعبير عن أزمة الفرد المعاصر كما يراها الشارونى .

٤ - علاقة الزمان بالمكان :

تبدو علاقة الزمان والمكان فى القص الحديث علاقة وطيدة، ليس فقط من خلال كونهما الخطين المكونين للفضاء النصى، الذى تسير فيه الأحداث، والشخصيات، ولكن من خلال رؤية الكاتب المعاصر، التى ترى أن الزمن جعل من تشكيله للمكان، ولعبه على الزمن خطين متوازيين إن لم نقل متلازمين .

ولعل القاعدة التى أسست منطق الشارونى، فى هذا الصدد، هى محاولته تحطيم الفاصل بين الشخصى، والعام، حيث "الشخصى يتسلسل زمنا، والعام يمتد مكانا، ويكون بيئة، وخلفية للحدث الشخصى، وبذلك يندمج الزمان والمكان، والشخصى والعام فى وحدة عضوية" (١٧٥)، ولن نكون مغالين إذا قلنا : "إن أى تحكم فى سرعة النص يتولد عنه ظهور أماكن مختلفة، أو بشكل مختلف، حسب وعى الراوى أو الشخصية، حيث كسر التسلسل المنطقى للزمن يلازمه تحطيم قواعد المنظور المكانية .

من هنا يمكن أن نرصد بعض مظاهر علاقة الزمان، والمكان فى قصة الشارونى كالتالى :

أ - علاقة المكان بتثبيت سرعة النص :

يحدد بعض النقاد هذه العلاقة بوصف المكان، أثناء توقف سرعة النص، حيث "يمتد الوصف المكانى على عدد من الصفحات مقابل إخضاع الزمن لشئ من التسكين المجازى القائم أساسا فى إغفاله، وإهماله، ليتسنى للكاتب تقديم كل ما يريده من المكان" (١٧٦) وهو ما يشكل تراجعا زمنيا لصالح المكان، ورصده بشكل دقيق، أو موح بالخطاب .

تجلى الوصف الساكن للمكان - إذن - باعتباره من أشكال علاقات الزمان بالمكان والتى تظهر فى قصص الشارونى، كما ظهرت فى قصص من سبقوه، إلا أن الشارونى يستغل هذا الوصف بصورة عضوية تؤثر فى سير الزمن، ورؤية الشخصية، وهما اللذان يليان هذا الوصف، كما رأينا فى حالة رصد "موجود" للحجرة التى يعيش فيها عن طريق استخدام حواسه .

ولا تتوقف سرعة النص فقط لصالح وصف المكان، وإنما يعد الإنجاز الأهم للشارونى فى هذا الصدد ما يسمى بآلية التزامن، أو المونتاج المكانى، حيث يبقى الزمان ثابتا، ويتغير العنصر المكانى فى القصة، و"تتجاور هذه المناظر بطريقة سينمائية تعتمد على المقابلة والضد" (١٧٧)، وهو ما نجده متحققا فى قصص الشارونى، مثل : "العشاق الخمسة"،

و"القيظ"، و"نشرة الأخبار"، و"المقرف المضحك"، و"الوباء". حيث تتوازى فقرات المكان مع فقرات السرد، وتعتمد فقرات المكان على السفر حول العالم، لرصد ما يوازى الحدث الرئيس فى القصة من أحداث، حيث "معالجة الخلفية المكانية العامة دراميا عن طريق تناول قطاع عرضى منها، أي تناول أكثر من حدث واحد فى اللحظة الواحدة، تعبيرا عما تزدحم به لحظتنا الحضارية الراهنة من صخب واصطراع" (١٧٨) وهو ما يعبر عن التطور التقنى الهائل، الذى وصل إليه العالم، بحيث صار بالفعل قرية صغيرة، قرية تبرز على سطح الوعى بكل تناقضاتها، ويذوب فيها الخاص داخل العام، بحيث يبدو تداخلهما فى النص أمرا موازيا للواقع، وهوما يحاول أن يقوم به الشارونى فى "العشاق الخمسة" حين تتضافر المقاطع الدالة على قصة الخمسة، مع المقاطع التى تتناول اللحظة الحضارية فى العالم كله، لتشريح اللحظة بكل معطياتها، ووضعها جنبا إلى جنب فيما يشبه الفسيفساء حيث "يرينا الشارونى نموذجين مكانيين مختلفين بواقعهما، وبهمومها، والحالة السائدة حضاريا فى كليهما" . (١٧٩) وهو نفس ما يحدث فى القصص التى أشرنا إليها من قبل، والواضح الجلى أن الشارونى حين يستخدم هذه الآلية داخل القصة فإنه يستخدمها على مدار نصه القصصى، حتى ليبدو شكل

الفسيفساء أكثر تداخلا ووضوحا. حيث تكرار تثبيت سرعة النص، وتجاوز الأماكن، على اختلاف أنماطها وأشكالها .

ونلاحظ فى "نشرة الأخبار" كيف يسهم التحديد الزمنى فى المساعدة على صنع هذه الفسيفساء، حين يبدأ برصد الحارة فى الساعة الثامنة والدقيقة السادسة والثلاثين، ثم يبدو التماس فى النهاية، حين يعلن المذياع عن نجاح خبراء الألعاب فى اختراع قمر صناعى للأطفال[١٨٠] .

ب - الاسترجاع وتوسيع المكان :

يمثل الاسترجاع (Flash Back) بأشكاله التى أشرنا إليها من قبل، نوعا من انواع تحقق الزمن الماضي داخل النص القصصى، وللاسترجاع فى النص القصصى علاقة وطيدة بالمكان. وفى هذه العلاقة ما يشبه التقنية المسرحية حيث إنه بدلا من الانتقال بالأحداث عبر أماكنها التي حدثت فيها فإن الشخصيات تتذكر ما حدث لها فى أماكن أخرى من قبل الأمر الذى يوسع من الدائرة المكانية على مدار النص وعلى الرغم من محدودية تحققها الفعلى داخله .

وهو ما يمكن أن نلمحه فى قصة (باختصار)، حيث الطابع المونولوجى المسيطر على القصة بما يتداخل فيه من استرجاع.

والمكان الوحيد المتحقق فعليا داخل النص هو غرفة البنسيون، فى حين تظهر أماكن أخرى، من خلال حكى شريك

الراوى فى الغرفة عن أخته، التى ماتت قبل أيام، وهذه الأماكن تتمثل فى منزل الأسرة، ومنزل زوج الأخت، وعيادات الأطباء.. إلخ [١٨١] .

وهو ما يمكن أن نجده فى "نظرية الجلدة الفاسدة" حيث القصة تدور بين شخصين تقابلا، مصادفة، فى قطار، ثم عبر حوار استرجاعى، تتسع الدائرة المكانية لتشمل قرية الراوى، التى يقدم عن طريقها براهين على صدق نظرياته [١٨٢] .

وكذلك فى قصة "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" التى ترصد ذكريات متهم بالقتل، أثناءمرور خمس دقائق من محاكمته، وعبر هذه الذكريات تتسع هذه الدائرة مكانيا، حتى يمكن لها أن تشمل القاهرة كلها، بل مصر و إحدى الدول الأوربية (١٨٣).

والملاحظ أنه حين تتسع هذه الدائرة المكانية، فى أي من القصص التى أشرنا إليها، فإن هذه الأماكن تقدم دفعات واضحة لخط السرد فى القصة، أو تقدم - بشكل دقيق - سلسلة من الأحداث المتتابعة تتابعا كيفيا، وذلك لأنها تخضع لمنطق الفيض الشعورى الذى يقوم بتذكرها.

وهذا ما يوضح مدى إسهام الزمان، والمكان في تخلق بنية قصصية متماسكة لدى الشارونى، عبر علاقتهما التى تسهم بجلاء في التعبير الدقيق عن الحالة القصصية التى يعالجها الشارونى فى قصته القصيرة .

الهوامش

(١) كولن ولسن : الزمان نهبا للفوضى - مقال من كولن ولسون وآخرون : فكرة الزمان عبر التاريخ ت : فؤاد كامل - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - عالم المعرفة - الألف كتاب - رقم (١٥٩) - مارس ١٩٩٢ ص . ٣١٠ .

(٢) أ. م. فورستر : أركان القصة - ت : كمال عياد جاد - دار الكرنك - القاهرة - الألف كتاب - رقم (٣٦٠) - ١٩٦٠ ص ٥٣ .

(٣) منذر عياشي : سيمياء اللغة والفكر - مقال - مجلة علامات (في النقد الأدبي) النادي الأدبي الثقافي بجدة - ديسمبر ١٩٩٢ - ج ٦ م ٢ - ص ١٤٤ .

(٤) جيرار جينت : خطاب الحكاية - ت : مجموعة - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط١ ١٩٩٧ ص ٢٢٩ .

(٧) شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية - سبق - ص١٦٧ .

(٨) د / مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية - القاهرة ١٩٩٨ ص ١٩.

(٩) جيرار جنيت : خطاب الحكاية - مرجع سابق - ص٤٥ .

(١٠) د. مراد مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة - سبق ص ١٩١ : ١٩٢ .

(١١) إيبن نيكلسون : الزمان المتحول - من كتاب فكرة الزمان عبر التاريخ - سبق - ص ٢٠٨. وهو ما أدى إلى نحت مصطلح (الزمكان) أي : متصل الزمان والمكان - نفسه - الصفحة نفسها .

(١٢) جيرار جنيت : خطاب الحكاية - سبق - ص٩٢. ويعني جينت بالمفارقة الزمنية مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية. راجع في ذلك المرجع نفسه - ٤٧ .

(١٣) جيرار جينيت : خطاب الحكاية - سبق - ص ١٥٠.

(١٤) راجع : كولن ولسن وآخرون - فكرة الزمان عبر التاريخ - ت : فؤاد كامل - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - عالم المعرفة - رقم (١٥٩) - الكويت - ١٩٩٢ - ص ٢٠٨ وما بعدها .

(١٥) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ -

الهيئة المصرية العامة للكتاب سلسلة دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٨٤ ص ٧٦ .

(١٦) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - سبق - ص ٧٦ .

(١٧) انظر : د/ السعيد الورقي : اتجاهات القصة القصيرة - سبق - ص ٤٨ .

(١٨) يقرر شعيب حليفى اقتران التسلسل كنسق بالإيهام الواقعى. راجع شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاستيكية - سبق - ص ١٩٩ .

(١٩) د/ السعيد الورقى : المرجع نفسه - ص ١٧٣ .

(٢٠) شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاستيكية - سبق - ص ٢٠٣ .

(٢١) انظر : شعيب حليفى : المرجع نفسه - ص ٢٤٥ .

(٢٢) عبد الحميد جودة السحار : القصة من خلال تجاربى الذاتية - سبق ٥٨ .

(٢٣) محمود تيمور : مؤلفات محمد تيمور ج١ ص ١٢، نقلا عن د/ السعيد الورقى : اتجاهات القصة القصيرة - مرجع سبق - ص٥٦ .

(٢٤) د/ السعيد الورقى : مرجع سبق - ص ٥٩ .

(٢٥) انظر : د/ سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية القصيرة - سبق - ص٦٧ وكذا ص ٧٢ .

(٢٦) د/ سيد حامد النساج : المرجع نفسه - ص ٧٠ .

(٢٧) د/ السعيد الورقى : مرجع سبق ص ١٠٥، ١٠٦ .

(٢٨) د/ السعيد الورقى : مرجع سبق ص ١٠٦ وكذلك ص ١٤٧ .

(٢٩) محمود البدوى : مجموعة الذئاب الجائعة - ط٢ - ١٩٥٤ - قصة فى الظلام ص ١٥٧ ، ١٥٨، نقلا عن د/ سيد حامد النساج : مرجع سبق - ص ٢٢٧ .

(٣٠) يوسف الشارونى : القصة تطورا وتمردا . مرجع سبق ص ١٢٤ .

(٣١)د/ السعيد الورقى : مرجع سبق - ص١٠٨، ويقرر بعض النقاد أن هذه السمة الرومانسية فى وصف المكان قد أفسدت صورة الريف ونقلتها بغير موضوعية لأن الذين عالجوها أدباء لم يعيشوا أصلا فى الريف ولم يتفاعلوا لا بحكم نشأتهم ولا بدافع من عقيدتهم مع مشكلات الريف وقضايا أهله - راجع فى ذلك : د/ سيد حامد النساج - مرجع سبق ص ٢٩٣ .

(٣٢) محمود طاهر لاشين : سخرية الناى - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٤ - ص ٣٧ .

(٣٣) يحيى حقى : فجر القصة المصرية مع ست دراسات أخرى عن نفس المرحلة ـ مؤلفات يحيى حقى٢ الكتابات النقدية (١) - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ - ص ٢٢٦ .

(٣٤) نقلا عن : يوسف الشارونى : القصة تطورا وتمردا - سبق ص٢٧٦ .

(٣٥) د/ عادل سلامة : العشاق الخمسة - يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - سبق - ص١٣٧ .

(٣٦) روبرت همفرى : تيار الوعى فى الرواية الحديثة - سبق - ص ٨٤ .

(٣٧) شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاستيكية - سبق - ص ١٤٥ .

(٣٨) د/ صبرى حافظ : الخصائص البنائية للأقصوصة فصول - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ٣١ .

(٣٩) يوسف الشارونى - الأعمال الكاملة - ج٢ - اعترافات ضيق الخلق والمثانة - ص ١٦٩ .

(٤٠) يوسف الشارونى - الأعمال الكاملة ج ١ - سرقة بالطابق السادس - ص ٤٣ .

(٤١) يوسف الشارونى - الأعمال الكاملة ج١ - الرجل والمزرعة - ص٢١٣ .

(٤٢) د/ أحمد مصطفى عفيفى قراءة فى مختارات يوسف الشارونى - مبدعا وناقدا - سبق - ص ٢٩٠ .

(٤٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة- ج٢ ص ١٦٩.

(٤٤) يوسف الشارونى : المرجع نفسه - ج٢ ص ١٧٨ .

(٤٥) يوسف الشارونى - المرجع نفسه ـ ج٢ ص ١٨٤ .

(٤٦)د/ سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية - سبق - ص ٣٢٥ .

(٤٧) راجع الفصل الثانى من هذه الدراسة التجريب فى الحدث - عنصر (القصة ذات البعدين) .

(٤٨) د/ أحمد مصطفى عفيفى : قراءة فى مختارات الشارونى - سبق - ص٢٩٠ .

(٤٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج٢ ص ١٨, ١٩ .

(٥٠) د/ مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن فى الرواية المعاصرة - سبق - ص ١٠٠ .

(٥١) يوسف الشارونى - الأعمال الكاملة - ج١ - ص١٥٣ .

(٥٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج٢ - ص ٢٥, ٢٦ .

(*) هكذا فى النص، وصحتها : ثم يأخذونى .

(٥٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج١ - ص١٨٤ .

(٥٤) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج١ - ١٨٤ .

(٥٥) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ح١ - ص٢٨٨ .

(٥٦) يوسف الشارونى :الأعمال الكاملة - ج١ - ص١١٦ .

(٥٧) راجع الفصل الثانى من هذه الدراسة (الحدث البسيط) .

(٥٨) وهو تعريف جيرار جينت : نقله عنه كل من د/ سيزا قاسم، وشعيب حليفى مع بعض التعديل. راجع : جيرار جينت - خطاب الحكاية - مرجع سبق ص١٠١، وكذلك، وكذلك د/ سيزا قاسم - بناء الرواية - دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ - ص٥٢، وكذلك شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاستيكية - مرجع سبق ص٢٤٥ .

(٥٩) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - مرجع سبق - ص٥٢، ويعرف شعيب حليفى الإيقاع بأنه التناوب بين التمدد والانكماش - راجع شعيب حليفى - المرجع السابق ص٢٤٥ .

(٦٠) راجع : د/ مراد مبروك : بناء - سبق - ص٧ .

(٦١) راجع فى هذا : جيرار جينت : خطاب الحكاية سبق ص١٠٨، ١٠٩ حيث يورد العلاقات نفسها مشيرا إلى مساحة النص بالرمز (زح) وإلى مساحة الحدث بالرمز (زق) وهى نفس العلاقات التى أوردتها سيزا قاسم . راجع : بناء الرواية - سبق - ص٥٥ .

(٦٢) د/ سيزا قاسم : مرجع سابق - ٥٤ .

(٦٣) جيرار جينت : خطاب الحكاية - مرجع سبق - ص١٠١ .

(٦٤) جيرار جينت نفس المرجع - ص ٤٥ .

(٦٥) جاستون باشلار : جدلية الزمن - ت : خليل أحمد خليل - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - ط٢ - ١٩٨٨ - ص ٩ .

(٦٦) جاستون باشلار : جدلية الزمن - المرجع نفسه - ص٩ .

(٦٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج٢ص٣١ .

(٦٨) د/ مراد مبروك : بناء الزمن فى الرواية المعاصرة - سبق - ص٩ .

(٦٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج٢ - ص٣٨٤ .

(٧٠) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة سبق ج٢ ص١٠٦ .

(٧١) جيرار جينت : خطاب الحكاية - سبق - ص٢٣٢ .

(٧٢) يمكن أن تمثل على ذلك باستخدامات الشاروني للحوار غير المباشر الذى يتدخل السارد فيه بالتعليق فى قصص مثل : الناس مقامات - حلاوة الروح - العيد - العشاق الخمسة.... وغيرها حيث تدخلات السارد بالتعليق أو وصف الانفعالات تدخل هذه الآلية ضمن جزئيات السرد المباشر .

(٧٣) انظر : سيزا قاسم : بناء الرواية - مرجع سبق - ص٥٤ .

(٧٤) انظر : شعيب حليفى : شعرية الرواية - مرجع سبق - ص٢٠٢ .

(٧٥) شعيب حليفى : شعرية الرواية - المرجع السابق - ص٢٠٣ .

(٧٦) د/ أحمد درويش - يوسف الشارونى ونصف قرن من الإبداع - الأهرام - ١٩٩٣/٩/٢٤ . سبق .

(٧٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج١ - ص١٠٨ .

(٧٨) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج١ - ص١٠٨.

(٧٩) يوسف الشارونى - الأعمال الكاملة ج١ ص ١١٠.

(٨٠) يوسف الشارونى - الأعمال الكاملة ج١ ص١٠٦ .

(٨١) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج١ ص١٠٧ .

(٨٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج١ ص١٢ .

(٨٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج١ ص١٧ .

(٨٤) شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاسنيكية مرجع سبق - ص ٢٤٦ .

(٨٥) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ ص٤٤ .

(٨٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق ج١ ص٤٤ .

(٨٧) شعيب حليفى : شعرية الرواية - السابق - ص٢٠٢ .

(٨٨) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج١ ص١١.

(٨٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج١ ص٢٠.

(٩٠) راجع فصل الحدث - القصة ذات البعدين .

(٩١) يوسف الشارونى : حوار مع نبيل فرج - الخوف والشجاعة - سبق - ص٦٩ .

(٩٢) على سرور : مرونة السخرية المجزأة - يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - مرجع سابق - ص٣٠٩ .

(٩٣) د/ عادل سلامة : العشاق الخمسة - مبدعا وناقدا - مرجع سابق -

ص١٣١ .

(٩٤) د/ سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية القصيرة - مرجع سابق - ص٣٢٢ .

(٩٥) على سرور : مرونة السخرية الجزأة - مبدعا وناقدا - سبق - ٣٠٨ .

(٩٦) د/ سيد حامد النساج : المرجع نفسه - ص٣٢٤ .

(٩٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج-١ - ص١٠٨ .

(٩٨) راجع . يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج١ ص ٣٤٦ .

(٩٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج١ ص٧٥.

(١٠٠) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج١ ص٨٤.

(١٠١) د/ أحمد درويش : صراع الراوى والفيلسوف - مبدعا وناقدا - سبق ص ٣٢٢ .

(١٠٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة سابق - ج١ ص٣٥٢.

(١٠٣) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - سبق ص٢٦.

(١٠٤) شعيب حليفى : شعرية الراوية الفانتاستيكية - مرجع سبق - ص٢٤٥ .

(١٠٥) نقلا عن . د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - سبق ص٥٦ .

(١٠٦) شعيب حليفى : المرجع نفسه - ص٢٤٥ .

(١٠٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج١ ص١٧.

(١٠٨) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج١ ص١٢٣، ومثله فى قصص : "سياحة البطل" ، " جسد من طين"، "ناهد ونبيل" ، و"رأسان فى الحلال" وغيرها .

(١٠٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج١ ص١٢٧.

(١١٠) راجع يوسف الشارونى : نفسه - قصة زين ج١ ص١٣٣، ١٣٤، وراجع الفصل الثانى من هذه الدراسة "الشخصية" - الجزء الخاص بالشخصية المقهورة .

(١١١) يوسف الشارونى : نفسه ج٢ ص٢٨٩ .

(١١٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج٢ - قصة الظفر واللحم - ص ٨٦، ٨٧ .

(١١٣) يوسف الشارونى : نفسه ج١ من ص٢١٣ : ص٢٢٥.

(*) راجع د/ مراد مبروك : بناء الزمن - ص١٠٠ .

(١١٤) جاستون باشلار : جدلية الزمن - مرجع سبق - ص٧ .
(١١٥) جيرار جينت : خطاب الحكاية - سبق - ص١١٧ .
(١١٦) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - ج١ قصة الرجل والمزرعة - ص٢٢٤ .
(١١٧) يوسف الشاروني : المرجع نفسه ج١ قصة قديس فى حارتنا - ص٣٦ .
(١١٨) يوسف الشاروني : المرجع نفسه - ج٢ قصة الثأر - ص٢٧٥ .
(١١٩) يوسف الشاروني : المرجع نفسه - ج٢ قصص فى دقائق ص١٦٢ .
(١٢٠) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة ج٢ - قصة شربات ص١١٠ .
(١٢١) يوسف الشاروني : نفسه ج١ قصة رأسان فى الحلال - ص٣١٢ .
(١٢٢) راجع : يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - ج١ قصة (زوجى) ص٢٠٣ : ص٢٠٩ .
(١٢٣) راجع : يوسف الشاروني الأعمال الكاملة ـ ج٢ قصة (الثأر) من ص٢٦٧ : ص٢٨٧ .
(١٢٤) يوسف الشاروني : الضحك حتى البكاء - مرجع سبق - قصة الضحك حتى البكاء من ص٢٨١ : ص٢٨٩ .
(١٢٥) د/ سيعد يقطين : القراءة والتجربة - مرجع سابق - ص٢٩٤ .
(١٢٦) باشلار : جدلية الزمن - سبق - ص٤٧ وهو ما تعرض له روبرت همفرى من أن الرواية الحديثة تركز على الحاضر ـ راجع روبرت همفرى تيار الوعى فى الرواية الحديثة - سبق - ص٨٤ .
(١٢٧) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - سبق - ص٣٧ .
(١٢٨) د/ صبرى حافظ : الخصائص البنائية للأقصوصة - فصول - م٢ ع٤ - سبق - ٣١ .
(١٢٩) راجع : يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق ج١ ص ١٤ - ١٥، ١٢٧، ١٣٤، ١٩٨ ، ٢٥٠ ، ٢٧٧ ، وكذا ج٢ ص١٢٤ ، ١٣١ .
(١٣٠) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - ج٢ - قصة نظرية الجلدة الفاسدة - ص٥٥ ..
(١٣١) يوسف الشاروني : نفسه- ج٢ - قصة الكراسى الموسيقية - ٢٠٢ .
(١٣٢) روبرت همفرى : تيار الوعى فى الرواية الحديثة - سبق ص٦٥ .
(١٣٣) يوسف الشاروني القصة تطورا وتمردا - سبق - ص١٢٤ .
(١٣٤) اعتمدنا فى هذا التقسيم على د/ سيزا قاسم: بناء الرواية - سبق

ص٤٠ : ص٤٢ .

(١٣٥) يوسف الشارونى : قصة (الطريق) الأعمال الكاملة - ج١ ص١١٦ .

(١٣٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج١ ص١١٩.

(١٣٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج١ قصة الطريق - ص١١٩ .

(١٣٨) د/ سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية القصيرة - سبق - ص٣٢٨، ٣٢٩ .

(١٣٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق ج١ - قصة المعدم الثامن - ص١٠٢ .

(١٤٠) أحمد محمد عطية : الزحام.. مبدعا وناقدا - سبق ص١٧٤ .

(١٤١) باشلار : جدلية الزمن - سبق ص٦٢ .

(١٤٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - ج٢ قصة لمحات من حياة موجود - ص٢٩ .

(١٤٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة سبق ج٢ ص٤٧ .

(١٤٤) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة سبق ج٢ ص٥٤ .

(١٤٥) جاستون باشلار : جدلية الزمن - سبق - ص٤٧.

(١٤٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة سبق ج٢ ص٤٧ .

(١٤٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة سبق ج١ دفاع منتصف الليل ص١٥٩ .

(١٤٨) جاستون بشلار : جماليات المكان - ترجمة غالب هلسا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط٣ - ١٩٨٧ - ص٣١ .

(١٤٩) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية ص٧٦ .

(١٥٠) صلاح صالح : قضايا المكان الروائى فى الأدب الروائى المعاصر - ط١ دار شرقيات القاهرة - ١٩٩٧ ص٥٦ .

(١٥١) نقلا عن : جاستون باشلار : جماليات المكان - سبق ص١٣٥ .

(١٥٢) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية - سبق - ص٨٤ .

(١٥٣) يوسف الشارونى · الأعمال الكاملة - ج٢ قصة لمحات من حياة موجود عبد الموجود ص ٣٠ .

(١٥٤) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج٢ سبق ص٤٤ .

(١٥٥) د/ سيزا قاسم : بناء الرواية سبق ص١٠٢ .

(١٥٦) جاستون باشلار : جماليات المكان - سبق ص٣٦.
(١٥٧) جاستون باشلار : جماليات المكان - سبق ص١٩١ .
(١٥٨) جاستون بشلار : نفسه - الصفحة نفسها .
(١٥٩) د/ أحمد درويش : صراع الراوى والفيلسوف فى قصص يوسف الشارونى - مجلة العربى - سبق وكذلك يوسف الشارونى مبدعا وناقدا - سبق ص٣٢١ .
(١٦٠) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة سبق ج٢ ص٥١.
(١٦١) جاستون باشلار : جماليات المكان - سبق - ص٧٧ .
(١٦٢) د/ أحمد درويش : صراع الراوى والفيلسوف سبق مبدعا وناقدا - سبق - سبق ٣٢٠ .
(١٦٣) نبيل فرج : مقابلة مع يوسف الشارونى - الخوف والشجاعة - سبق ص ٥٥ .
(١٦٤) د/ أحمد درويش : صراع الراوى والفيلسوف - سبق - مبدعا وناقدا - سبق - ص٤٢٣ .
(١٦٥) د/ نعيم عطية : يوسف الشارونى وعالمه القصصى - سبق - ص١٤٨، ١٤٩ .
(١٦٦) يوسف الشارونى . الأعمال الكاملة - سبق - قصة الأم والوحش - ج٢ ٢٠١ .
(١٦٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج٢ ص ٢٢٠، ٢٢١ .
(١٦٨) صلاح صالح : قضايا المكان الروائى سبق ص٤٣.
(١٦٩) د/ نبيلة ابراهيم : قص الحداثة - فصول - سبتمبر ١٩٨٦ - ص٩٦ .
(١٧٠) راجع : جاستون باشلار : جماليات المكان - سبق ص١٧٢
(١٧١) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج١ قصة سرقة (فى الطابق السادس) ص ٥١ .
(١٧٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج١ قصة هذيان - ص ١٤٣، ١٤٤.
(١٧٤) *د/ نعيم عطية : مؤثرات أوربية فى القصة القصيرة فى السبعينيات - فصول - سبتمبر ١٩٨٢ - ص ٢١٧ .
(١٧٥) عبد الله أبو هيف : القصة القصيرة كما يراها يوسف الشارونى - مبدعا وناقدا - سبق - ص٤٣٥ .
(١٧٦) صلاح صالح قضايا المكان الروائى سبق ص١٢١ .

(١٧٧) د/ عبد الحميدة ابراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات - سبق - ص ١٠١ ، ١٠٢ .

(١٧٨) د/ عبد الله أبو هيف : القصة القصيرة كما يراها الشارونى - سبق - مبدعا وناقدا - ص ٤٣٦ .

(١٧٩) على سرور : مرونة السخرية المجزأة - مبدعا وناقدا - سبق - ٣٠٨ .

(١٨٠) يوسف الشارونى - قصة "نشرة الأخبار" الأعمال الكاملة ج١ - ص ٣٤٨ : ٣٥٠ .

(١٨١) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج١ سبق قصة "باختصار" ص٣٥٨ .

(١٨٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة ج٢ سبق قصة "نظرية الجلدة الفاسدة" ص٥٥ وما بعدها .

(١٨٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - ج٢ سبق قصة "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" - ص١٦٩ وما بعدها.

الفصل الرابع

التجريب فى طرائق السرد واللغة

تأسيس:-

هل يمكن أن نتصور نصاً قصصياً بلا سرد ؟. إن الإجابة على هذا التساؤل لن تستلزم الكثير من الجهد. لكى نقر بعدم إمكانية هذا التصور. وذلك لأن السرد هو ما يمنح النص القصصى مشروعية الاسم. والتداول. بحيث أصبح التلازم بين النص القصصى والسرد لازماً لوجودهما معاً. ومن الواجب - إذن - النظر إلى كيفية تجلى السرد داخل النص القصصى. وإسهامه فى تكوينه. وتنوع طرق ظهوره. الذى يسهم فى إسباغ فروق واضحة بين النصوص القصصية. حيث إن هذا التنوع فى طرق السرد من أهم مميزات السرد نفسه. وهو - كذلك - ما حدا ببعض النقاد إلى التأكيد على أن "هناك خمسه ملايين طريقه لسرد قصه ما. ولكل واحدة من هذه الطرق ما يبررها إذا كانت تزود القارىء بجوهر هذه القصة" (١). وعلى الرغم من المبالغة فى هذا العدد الكبير (خمسة ملايين طريقة). فمن الواضح أن كل مجموعة من الحوادث المترابطة فى وحدة. تخضع لإمكانية رؤيتها عبر عدد كبير من الزوايا. ووجهات النظر. وبالتالى فمن الممكن أن تروى بعدد أكبر من الطرق. و أن كل طريقه من هذه الطرق تكون صالحة

- فنياً - لصياغة هذه الحوادث فى شكل قصصى، إذا استطاعت أن توضح مبرراً لضرورة وجودها فى هذه الصياغة.

ويتضح - مبدئياً - هذا التبرير فى علاقة السارد بسرده، حين يصبح السرد شكلاً من أشكال تجلى السارد نفسه داخل نصه، وظهوره داخل شبكة العلاقات الدالة فى هذا النص، حيث "الحكى هو بحث الحاكى عن أصله، وهو قول منازعاته مع القانون، وهو الدخول فى جدلية الحنان، والكراهية" (٢)، مع ما سوف يلج إليه من محكيات، وما سوف يتجلى فيه، شكلاً من أشكال التحقق اللغوى فى السرد، وهو ما يعد سبباً رئيساً للنظر إلى اللغة، بوصفها عنصراً ذا ارتباط وثيق بالسرد، وأنها السبيل الأهم لتحقيق هذا السرد.

ويتسع مفهوم السرد - كذلك - ليشمل كل آلياته "وما تخضع له من مؤثرات، بعضها يتعلق بالراوى والمروى له، وبعضها متعلق بالقصة نفسه" (٣)، مما سيلفت الانتباه إلى أهمية الصياغات التقنية لهذا السرد، الذى يعد هو الشكل الأهم لتجلى القصة، حيث يصبح خط السرد هو المعيار الأساسى - داخل القصة - بتطورها، بحيث يتضمن كل أنواع الحيل القصصية، والجمالية، والبلاغية، التى يستخدمها

القاص فى تكوين نصه القصصى، بصورة تكون فيها كل هذه الحيل فى خدمة السرد – أساسا – وبحيث يكون "كل شكل بلاغى، أو أى كلمة مجازية قد استخدمت كانت لجعل السرد أكثر تأثيرا" (٤).

وبذلك سيتضح أن السرد، بوصفه الوعاء الذى يضم مقومات القصة، هو نفسه الذى يكون عصب النص القصصى، وبالتالى لن يكون من الممكن أن نفصل السرد عن مكوناته التى تظهر بداخله، ويتجلى هو عبرها. وهو ما يؤكده تجاور معنى الجودة ومعنى المتابعة، والاسترسال، فى التعريف المعجمى للسرد، حيث السرد هو "جودة سياق الحديث، ومتابعة الصوم" (٥)، فجملة "جودة سياق الحديث" تشير إلى الترتيب الجمالى للكلام، بما فيه من استخدامات بلاغية، وحيل قصصية، كما تضيف جملة "متابعة الصوم" معنى الاسترسال دون انقطاع، فى إشارة واضحة إلى معنى الوحدة التى يترابط فيها النص القصصى عضويا، وهو ما يؤكده معنى الاكتمال فى النص القرآنى "أن اعمل سابغات وقدر فى السرد" (سبأ – ١١).

ومن ناحية أخرى، نجد من يؤكد أهمية التقنيات المكونة

للسرد، فى إطار كونها مؤدية إلى وصفه بالسرد الأدبى؛ حيث لابد أن يحتوى على خصائص تضم إلى الهدف من القص، وهو الهدف الذى يتجلى فى الرغبة فى إعلام المتلقى بخبر ما. وتكون هذه الخصائص "فى حالة القص العادى مجرد ملحق تزيينى أو أمر تشويقى، مضاف إلى (الخبر) الذى يتمتع بوجود قائم مستقل عنها، وقادر على الوجود بدونها .. غير أنه كلما تمكن فاعل القص من آليات قصته، كلما تداخلت خصائص القص وإعلام الخبر إلى حد الالتباس" (٦) تداخلا يتيح لهذا القاص أن يحمل السرد خطابا، ويحمل الخبر فكرة يدور حولها، وهو ما يمنح النص القصصى سماته الفنية.

وهذا مما يمثل فارقا جوهريا بين القص البوليسى، والتاريخى، وقصص المغامرات من ناحية، والنصوص القصصية التى تعتمد السرد أساساً بنائيا جماليا من ناحية أخرى.

ففى النوع الأول يمكن للعملية السردية - بوصفها تقنية - أن تختفى تقريبا لصالح الأحداث، كما قد ينسى القارىء وجود السارد، حين يعلى من قيمة الخبر، فى مقابل فنية سرده.

وعلى الجانب الآخر يشكل السرد - فى النوع الثانى - بوجوده داخل النص، عبر تقنياته، عصبا بنائيا، يسهم بصورة واضحة فى تكوين الحدث، أو - على الأقل - إبرازه فى أحد جوانبه.'

السرد فى القصة القصيرة فى مصر قبل الحرب العالمية الثانية:

يمكن الوقوف على سمات النموذج الإرشادى التقليدى فى السرد الفنى فى القصة القصيرة فى مصر، قبل الحرب العالمية الثانية، حيث يبدو وعى قصاصى النصف الأول من هذا القرن محصوراً فى ثلاثة أقسام رئيسة تتحدد فى :-

١ - الترجمة الذاتية :-

ويتبنى السرد بهذه الطريقة رؤية إحدى الشخصيات، فى الغالب تكون شخصية البطل، مما يتيح للمتلقى أن يرى الأمور بعينيه، ويخضع لتفسيراته، وتحليلاته للوقائع، كما نرى فى قول محمود طاهر لاشين : "و كان يقذف الكلمات فى وجهى من شفتين مرتعشتين، ولسان متعثر حتى ظننت أننى المسئول عن كل ما حدث. لذلك وجدتنى مضطراً إلى أن

أجاريه فى شعوره» (٧).

ونلاحظ فى هذه العبارة كيف أن الأحداث تصاغ من وجهة نظر شخصية، تفرض وجهة نظرها، التى تسهم فى توحد الانطباع، وسير خط القصة بلا انبعاجات واضحة، متسقاً، سلساً، مما جعل هذه الطريقة "أبسط طريقة لعرض حوادث القصة؛ وتطويرها .. حيث يسرد المؤلف أحداث القصة على لسان بطل من أبطالها .. وعيب هذه الطريقة أن جميع الحوادث، والأشخاص تسرد من وجهة نظر البطل، الذى يسرد القصة» (٨).

وتلفت هذه الصيغة الانتباه إلى أن ضمير السارد هو "أنا" كما أن ضمير البطل يتطابق معه "أنا" فالشخصية تحكى عن نفسها، وتحلل الوقائع- على ذلك- من داخل شخصية البطل، وهى الحالة التى يطلق عليها "الأنا بوصفه مشاركاً". حيث السرد بضمير المتكلم، والسارد هو الشخصية"(٩)، وقد أدى الوعى بهذه الصيغة من قبل الكتاب، إلى ولوجهم إلى مناطق هامة من مناطق النفس.

ولعلنا لا نغالى فى القول عندما نقر بأن هذا الوعى يعد سبباً أساسياً فى نشأة تيار الوعى في القص العالمى، حيث

يتأكد وجود السارد داخل عمله. ففى "النص الذى تتكلم فيه الشخصية بضمير الأنا لا يمكن أن يبدو السارد الحقيقى إلا متنكراً. والحكاية بضمير المتكلم لا تظهر ساردها، بل على العكس تجعله ضمنياً .. الأمر الذى يتعلق بالتنكر لا الغياب. بالوجود لا بالعدم" (١٠). فالسارد لا يغيب. ولكن يظهر مرتدياً قناع الشخصية. الأمر الذى يجعله ملماً بوعى هذه الشخصية. وحدها. وهى السمة التى تجعل هذه الشخصية واقعة فى بؤرة النص القصصى. ويصبح وعيها بالأحداث. وبالعالم هو المحرك الأساسى للنص.

وهو ما يمكن أن يتلخص فى أن وجهة النظر فى النص تعرض لمعرفة كلية. أحادية الزاوية. وهو الأمر الذى يجعل من القصة "شيئاً شبيهاً بالاعتراف. وبالمحاولة. والبحث الأخلاقى. وبالقصيدة. إنها تعبير عن عالم أرحب يتعدى الخبر"(١١). وهى السمة التى تفتح الطريق لرؤية استخدام القاص- فى هذه الفترة- للمونولوج الداخلى .

٢- المونولوج الداخلى :

أسهمت صيغة "الأنا بوصفه مشاركاً". كما عرفها القاص التقليدى. فى وجود شكل من أشكال المونولوج الداخلى فى

نصه القصصى.

وقد رأى القاص - فى هذه الفترة - أن المونولوج الداخلى مجرد أداة تكميلية تقوم يدور فى سد الفجوات، التى من الممكن أن تحدث أثناء تلقى النص من قبل القارئ؛ وذلك على لسان الشخصية، وعلى ذلك يؤكد البعض أن المونولوج "ليس طريقة سرد، وإنما هو وسيلة تستغل فى جميع طرق السرد - على إختلاف المستويات والأعماق - فى بعض المواقف لإظهار ما تفكر فيه الشخصيات، وما يعتمل فى نفوسها، وما تستشعر به من إحساسات" (١٢). إنه - إذن - وسيلة لنقل وجهة نظر الشخصية تجاه ما هى بصدده من حوادث، ومواقف، وهذه الوسيلة، هدفها الأساسى هو توضيح ما يمكن أن يغمض على المتلقى، من مواقف تتخذها الشخصية فيما يتبع استخدام المونولوج من أحداث.

على هذا الأساس يخرج المونولوج متسقاً مع السرد المنطقى، المتتابع، الموهم بالواقعية، مما يجعل من تنظيم هذا المونولوج، وجعله منطقياً سمة أساسية لديهم، وعلى ذلك يعيب بعضهم على الكتاب الغربيين - فى تلك المرحلة بالطبع - أنهم "يسجلون الخواطر كما ترد إلى الذهن تماما،

ودون ترتيب أو تنسيق، ودون أن يسبق الماضى البعيد الماضى القريب" (١٣). مما يجعل المونولوج مضطربا خاليا من التتابع المنطقى من وجهة نظرهم.

ولذلك يقترب المونولوج - لديهم - أحيانا من الشكل الخطابى، بحيث يولى الكاتب اهتماما كبيرا لتنظيمه، فيخرج متعاليا على الموقف. ومثال ذلك هذا المونولوج، الذى يقول فيه الكاتب على لسان الشخصية "كنت واقعا تحت تأثير خواطر عاصفة - أتعذب لعذاب الناس، وأتألم لآلامهم، وأشقى لشقائهم وبؤسهم، أرى الفقراء إخواننا فى الإنسانية يشقون، ويتعذبون، ويتساقطون حولنا، تساقط الفراش حول اللهب، ونحن لا نفعل شيئا من أجلهم" (١٤). إن البطل فى هذه القصة (ليلة في الحان لمحمود البدوى) يقضى مع صديقته ليلة شاعرية، ولا يلبث أن يتذكر قريته، وفقر أهلها، الذى لم يفعل حياله شيئا - وهل من المطلوب منه أن يفعل شيئا حيال الفقر ؟! - وعلى الرغم من أن الجو المحيط يمكن أن يحتمل تلك الفكرة، لتوضيح المفارقة الاجتماعية، الطبقية، بين من يقضى ليلة فى الحان، وبين من يقضون لياليهم فى عذاب وألم، فإن الجو نفسه لا يحتمل تلك النبرة

التى صيغ بها المونولوج، التى يظهر فيها اقترابها من لغة الخطاب الاجتماعى خصوصاً إذا لاحظنا انتقال الصياغة فيها من الضمير "أنا": "كنت.. أتألم.. أتعذب.." إلى ضمير "نحن": "إخواننا فى الإنسانية.. ونحن لا نفعل شيئا"، وتلازم هذه الصياغة مع عبارات طنانة رنانة، لا تتسق والطبيعة النفسية للمونولوج الداخلى، وهو الأمر الذى يوحى باضطراب مفهوم المونولوج الداخلى فى تلك الفترة، اضطراباً يحيلنا إلى ما ذكرناه سلفا عن غلبة الدور الاجتماعى للأدب فى تلك الفترة.

٣- طريقة السرد المباشر:

وهى الطريقة التى يتسم بها القص التقليدى، عموماً حيث الراوى فى القصة يعلم كل شىء عن الأحداث، والشخصيات، بما يتيح له التحكم فى كل جوانب قصته، حيث "يسرد القاص الأحداث فى تتابع، ويقدم الأشخاص ويحلل فعالها، ويسير بالأحداث والشخوص السير الطبيعى، حتى تبلغ الأحداث نهايتها"(١٥).

والأمثلة على هذا النمط من السرد فى القص التقليدى كثيرة متعددة، ويمكن أن نمثل عليه بمقطع من قصة "إحسان لله" لمحمود تيمور، التى يقول فى بدايتها "أدى أبو المعاطى فريضة الفجر فى المسجد، على مألوف عادته فى تأدية الفرائض حاضرة، ثم غادر بلدته كوم الزهر القائمة فى بقعة مشرفة على النيل شمال القاهرة، فما كاد يخرج من البلدة، ويمضى فى الطريق العام، حيث الدواب تروح وتجىء، والسيارات العامة تنهب الأرض،

حتى كان أول شعاع من أشعة الشمس يحيى الكون تحية الصباح.. بيد أن ذلك الجمال الرائق.. لم يظهر له أثر على وجه أبى المعاطى، فقد وضح على سيماه طابع الهم والكآبة.. يفكر فى شأنه، وشأن المهمة التى كلفه أبوه أن يقضيها فى القاهرة"(١٦).

من هذا المثال - الذى نعتذر عن طوله- يتضح أن الصيغة التى يقوم عليها السرد هى صيغة: "هو يحكى". فالسارد غائب عن الحدث، غير أه سارد عالم ببواطن الأمور، يستطيع أن يعرف ما يغيب عن حاضر الحدث، وما يكمن وراءه من عناصر تدفعه إلى الأمام، وهذا هو ما يسمى بنمط السرد الموضوعى، حيث السارد يرى الشخصية من خارجها، ويعلم ما بداخلها، ومع هذا يعلم عن الحدث، والشخصية أكثر مما تعلم هى أحيانا، مما يمكن أن يصاغ فى نمط الرؤية المهيمنة، الذى تتحكم فيه العلاقة: **راوى > الشخصية**(١٧) أى : الراوى يعرف أكثر من الشخصية. ولهذا النمط السردى وظيفتان أساسيتان :

الأولى: هى الوظيفة الأيديولوجينة حيث يتدخل الراوى - أحيانا- ليفسر الوقائع، ويحلل الشخصيات من الداخل، ويقدم وجهة نظره فيها، وهى الوظيفة التى تتيحها المعرفة الكاملة، والرؤية المهيمنة.

الوظيفة الثانية : هى **"وظيفة التوجيه"**، حيث تتجلى صورة السارد بوصفة منظما للحوافز السردية، ومقننا، ومنتقيا لها(١٨)، الأمر الذى يدعمه تحكمه الكامل فى مجريات النص.

ويسمى بعض النقاد طريقة السرد المباشر بالخطاب المنقول، وذلك لأن الراوى ينقل الأحداث كما هى فيقوم "بسرد أقوال غيره من الشخصيات بطريقته الخاصة" (١٩).

ويسهم إنجاز السرد بهذه الطريقة فى طرح مشكلة أسلوبية، تختص بها القصة، حيث إن نقل أقوال الشخصيات بطريقة السارد، يجعلنا أمام وجهة نظر السارد فى أقوال الشخصيات، لا أمام الأقوال نفسها، فـ "أن نعيد قول نص بكلماتنا معناه - إلى حد ما - إنجاز سرد ثنائى الصوت فوق أقوال الآخر" (٢٠)، ويسهم تجاوز هذه المشكلة، وحلها فى منح النص النثرى، و من ثم القصصى، سماته الأدبية الخاصة به، من خلال الآليات التى يستخدمها السارد فى خلق هذا الخطاب المزدوج، وهو الأمر الذى يسهم - بدوره - فى تكوين رؤية خاصة جدا لهذا المحكى الذى يتم نقله.

إنها رؤية السارد نفسه، وقد أسبغت من سماتها على السرد.

٤ - طريقة الرسائل المتبادلة :

من الواضح أن القاص فى فترة ما قبل الحرب العالمية فى مصر، كان يحتاج إلى ما يدعم هدفه الإيهامى، مما يجعله يعتمد على وسيط وثائقى، يتمثل في الرسائل المتبادلة بين

الشخصيات. وهى الرسائل التى "من خلالها يعالج المشكلة. ويوضح الشخصيات. ويرسم الجو العام" (٢١). وهذه الطريقة تدعم الهدف الإيهامى. من خلال ما يمكن أن يسمى بوظيفة الشهادة. حيث السارد يؤكد. ويشهد على صحة الحكاية. بل ويقدم للقارىء المصادر و الوثائق. التى استقى منها المعلومات. متمثلة فى الرسائل المتبادلة بين الشخصيات.

ونلاحظ أن البعض. ومنهم يوسف الشارونى. يردون استخدام الرسائل فى القصة إلى طبيعة الدور الاجتماعى. الذى يبغى القاص أن يضطلع به. حيث يتضح أن "استخدام الرسائل ليس لتطور القصة والكشف عن الشخصيات. ولكن لترويج آراء أكثر بكثير مما تحتمله طبيعة الموقف" (٢٢). وهو ما تؤكده الطبيعة الغنائية للرسالة. وإمكانية احتمالها لهذا النوع من الخطاب الذى يعلو صوته. فى كثير من الأحيان؛ ليصبح قالبا تصب فيه المواعظ والحكم. ورؤية الكاتب نفسه. دون أن يظهر بنفسه داخل السرد.

تجتمع فى الطرق السابقة سمة لافتة للنظر. وهى أن القص التقليدى كان يعتمد على كل صيغه من هذه الصيغ. مفردة في النص الواحد. مما يجعلنا نرى أن أهم ما يميز

القص التقليدى، هو سيره فى اتجاه واحد، فالنص يحكى من وجهة نظر السارد، أو (إحدى) الشخصيات، وخط سير القصة تصاعدى نحو الذروة، والجو المحيط يسهم (فقط) فى دفع هذه الأحداث نحو ذروتها. إنه -إذا - قص يعتمد على "واحدية المنظور، و واحدية الصوت، و واحدية وجهة النظر التى تروى منها الأحداث. وكانت هذه الواحدية هى المنطق الذى تنهض عليه عملية التماسك الداخلى للنص الروائى، وهي المصدر الذى تتولد منه تأويلات النص المحدودة" (٢٣)، حيث إن القاص يهتم - أكثر ما يهتم - بإيهام المتلقى بأن ما يحكيه قد حدث بالفعل، و هو الهم الذى تراجعت أمامه كل محاولات تحميل القصص شحنات تعبيرية أكثر تركيبا، حيث يتجلى التأويل فى استنتاج مقولة نهائية ذات صبغة أخلاقية أو اجتماعية من النص.

محاولات تجريبية فى الخطاب القصصى التقليدى:

إن أهم ما يجب أن نلتفت إليه، أن هذه الطرق، قد كونت النموذج السردى التقليدى، وأن هناك من النصوص، في الفترة ذاتها ما تقدم خطوات إلى الأمام، بصورة يمكن وسمها بالتجريبية، إلا أن ما ينقض هذا الوصف أن هذه المحاولات ظلت فى إطار جزئى، كما أنها لم تتوافر فى تلك الفترة

بشكل يمكن عدها معه قاعدة، أو تقليد .

ويمكن ملاحظة هذه المحاولات فى ثلاثة عناصر رئيسة هى :

أ - الخطاب المباشر للمتلقى : -

يتوافر فى القص التقليدى - كما أسلفنا - استخدام الضمائر المشيرة للغيبة، أو ضمير المتكلم. ويشكل انتفاء الضمير (أنت) فى صيغ السرد التقليدى سمة واضحة. غير أنه من الممكن ملاحظة بعض النماذج التى تستخدم هذا الضمير فى السرد، حيث الخطاب المتجه مباشرة من الكاتب إلى متلقيه، وهو ما يدعم ما يسمى بوظيفة التواصل، وتتميز هذه الطريقة بظهور السارد داخل النص بصورة لا يمكن إغفالها، وعبر مقولات متوجهة مباشرة إلى القارىء، تكسر جزئيا من إيهام القارىء، وتسهم فى رؤيته للنص بوصفه نصا أدبيا سرديا، لا مجرد أحداث يقتنع بصدق وقوعها .

إذا كان هذا الأسلوب شكلا من أشكال الكتابة التراثية التى تتوافر فيها عبارات مثل : (واعلم - أعزك الله.. و.. إنى جامع لك من فضائل الكلم، و.. هذا ما أراه فاعلمه.. إلخ)، وما إلى ذلك. فإن استخدام الضمير (أنت) داخل السرد كان له أهدافه

المختلفة عن هذا الغرض التعليمي. فقد استخدم "سعد حامد"، و "محمود البدوي" هذا الضمير لهدف متعلق بالقارىء، حيث يحدثان قارئهما بصراحة، احتراما لمشاعره، وتقديرا لذكائه، ويشركانه معهما في القصة، دون أن نشعر بغرابة؛ لأن الدافع إلى ذلك فني، لإيهام القارىء بالواقع المنقول، وأن ما يقصه الكاتب صدق وحقيقة" (٢٤)، وهكذا سيبدو الإيهام بالواقع هدفا أساسيا، حتى عند الخروج على المواصفات التقليدية للسرد.

غير أن هناك هدفا آخر يبدو في كون هذا الخطاب يرمي إلى خلق علاقة جديده مع القارىء، قوامها المشاركة، والإحساس بوجود الطرف الآخر من قبل كل من (الكاتب والقارىء)، ولعل هذا ما تطور فيما بعد إلى محاولة (تحطيم الحاجز بين القاص والمتلقي) (٢٥).

وقد قام د/ طه حسين بالتوجه مباشرة للمخاطب في كتابه (المعذبون في الأرض)، وذلك حين "أدخل - عن عمد- فقرات الحديث المباشر بين الكاتب والمتلقي، بل ألحق بها مقالات صريحة تأكيدا لغرضه من إيراد هذه القصص"(٢٦). وربما يعود ذلك إلى رؤيته للقصة القصيرة على أنها فن من

المرتبة الثانية. لا تعدو قيمته إلى قيمة الشعر أو الرواية. ولذلك فهو* يحرص على ألا يبدو لقارئه كاتبا للقصة القصيرة. بل إن هذه المقالات القصصية تحتوى فى ثناياها على نقد غير هين لكتاب القصة القصيرة" (٢٧).

وأيا كان الأمر. فإن هذه الفقرات التى توجه بها طه حسين إلى القارىء مباشرة تعد خروجا على النمط التقليدى. بصورة ما. وإن ظلت فى حيز الغرض الإيهامى. والإفهامى نفسه.

ب - الالتفات. والتنقل عبر الضمائر:-

إذا كانت القاعدة فى القص التقليدى أن تكون وجهة النظر واحدة. مما يعنى كون الضمير واحدا - كذلك - على مدار النص القصصى. فإن هناك من النصوص ما يتخلى عن هذه السمة ليغير - مرحليا - داخل النص. من وجهة النظر التى يتبناها.

ومن الأمثلة المبكرة على هذه التقنية. ما نراه فى قصة "منزل للإيجار" لمحمود طاهر لاشين. حيث ينتقل من نمط السارد الغائب (هو يحكى). إلي نمط السارد الحاضر فى السرد (أنا أحكى). وذلك حين يقول -معقبا على قصة جحا التى أوردها فى قصته- : أعجب الناس لجحا حين جادت

قريحته بهذا الرد المسكت، وضموه إلى مجموعة أمثاله الخالدة .. وإنى وإن كنت من المعجبين بهذه البديهة السريعة، إلا أننى أود أن ألاحظ أن الأمر لا يتعلق بكيفية الوضع" (٢٨).

ويمثل هذا التحول فى وجهة النظر قيمة فنية، سميت بالتعليق، غير أنه تعليق يختلف عن التعليق التفسيرى الذى انتشر في القصة التقليدية، حيث إنه يخص الكاتب، ويستخدم فيه الضمير (أنا)، تأسيسا لوجهة نظر جديدة، وهو ما رأى فيه يحيى حقى طريقة تدل على مهارة كبرى، ومقدرة يغبط عليها، لأنه مزج وقائع القصة بحديث لذيذ فكه" (٢٩).

وإذا كان يحيى حقى قد استحسن هذه الطريقة، فإنه يرى وجوب النظر إلى الموضع الذى توضع فيه، وألا تمتد على مدار القصة كلها، حتى لا تنكسر -تماما- السمة الإيهامية، لذلك نجده يصرح بأن هذه الطريقة قد أدت إلى "انقطاع الحديث عن مسلكه الطبيعى" (٣٠).

إن يحى حقى - بهذا - يؤكد ما سبق وأشرنا إليه، من أحادية الصوت و المنظور فى القص التقليدى، غير أنه يقبل -

أحيانا الخروج على هذه الأحادية إذا لم تؤثر على المسار الطبيعى للحدث.

إن قصة "محمود طاهر لاشين"، بما تمثله من محاولة مبكرة لتداخل الضمائر فى السرد. حيث كتبت عام ١٩٢٦، تعد خطوة مهمة. مهدت الطريق، ووجهت الوعى إلى إمكانية التجريب فى هذه التقنية فى القصة القصيرة. مما منحها - بعد ذلك - سمات تعبيرية "من خلال لعبة ماهرة هى اختلاط الأصوات، وهى لعبة تميل إلى إلغاء المسافة اللازمة بين المراقب الطبيعى والموضوع المرصود" (٣١). ويكون هذا الإلغاء فنيا عندما يعى الكاتب استخدامه للضمير فى نصه القصصى، وعيا يؤدى إلى وعى جديد للفروق بين وجهات النظر المختلفة، مما يؤدى إلى خلق طرق متحفزة - فى ذاتها - للتجريب، والخروج على الشكل السردى التقليدى المنحصر فى رصد الحدث.

جـ - الانتباه إلى أهمية التحليل النفسى:

على الرغم من انتباه القص التقليدى إلى كون القصة القصيرة فنا يهتم - أساسا - بالحالات الفردية، وإلقاء الضوء على ما يدور فى نفوس الشخصيات، فإن القاص التقليدى لم

يهتم - فى أغلب الأحيان - بما يدور فى داخل هذه النفوس، إلا بما يخدم منطق القصة. إلى أن نبه محمود تيمور إلى أهمية النظرة العلمية للتحليل النفسى فى القصة القصيرة. وإن كانت هذه الأهمية - لديه - تخدم هذا المنطق كذلك. "حتى إذا مضى القارئ فى تفهم الشخصيات. وتصور ما يقع من أمثالها. لم يجد نفسه مصطدما بشىء غير مألوف يأباه المنطق أو الذوق. وما أجدر أن يلقى الكاتب كل باله إلى هذا الجانب من البراعة فى التحليل النفسى، فإنه يتوقف عليه شطر عظيم من فنية القصة" (٣٢).

وقد أثرت نظريات التحليل النفسى في بعض كتاب القصة القصيرة فى تلك المرحلة. ولعل أبرز مثال على ذلك إبراهيم المصرى، "الذى كان له فى كتابة القصة المصرية طابع مميز من غيره. يظهر فى إدخاله طرائق مستحدثة على هذا الفن، من أبرزها أسلوب التحليل النفسى. وإخضاع هذا الشكل لمعالجة المشكلات النفسية والإنسانية" (٣٣). وكان سبيله إلى ذلك وعيه الشديد بأهمية العوامل اللاشعورية، "وتحكمها فى التفكير الظاهر، و التصرفات الشعورية. وهو الأمر الذى يؤدى بكاتب القصة القصيرة - الذى يتعرض

لشخصياته عن طريق التحليل النفسى الداخلى لها - إلى اعتبار الشخصية وحدة جسمية، ونفسية، واجتماعية متفاعلة متكاملة" (٣٤).

وفى معرض تصوير إبراهيم المصرى للشخوص من الداخل، بوصفها وحدات متكاملة خاضعة للتحليل النفسى، استخدم الضمير (أنا) صيغة سردية.فى قصصه التى تتميز بهذا الاتجاه، تعبيرا عن الشخصية، فى محاولة للالتباس بها، ومعايشتها، فى رؤية موازية لرؤيتها. مما جعل القصة تظهر فى شكل أقرب للاعترافات الشخصية، مثلما نرى فى قوله : "كنت قانعا بحظى، سعيدا بزوجتى، منصرفا إلى بيتى و أولادى، راضيا بوظيفتى الحكومية المتواضعة، حتى دخلت عالما غير عالمى، واتصلت بطبقة غير طبقتى، وتعرفت على نفر من الشباب الأثرياء العاطلين" (٣٥)، وهكذا كان للضمير (أنا) معبرا للقاص للدخول إلى عالم الشخصية بصورة قد تكون متسقة مع طبيعة هذه الشخصية، غير أنه من الواضح أن السرد قد بقى فى حيز الشكل الاعترافى، الظاهر فى نبرة الندم الواضحة فى المثال السابق.

إن التحليل عبر الضمير (أنا)، واستخدامه فى السرد، قد

أتاح للكاتب أن يلج إلى عالم الشخصية الداخلى، عن طريق تبنيه لوجهة نظر هذه الشخصية، بحيث يسهم علم النفس التحليلى فى الكثير من جوانب السرد بصورة واضحة، حين أمد الكتاب بالنظرة العلمية لذلك العالم المجهول، وأنار لهم الطريق إلى دخوله، وهو ما يتضح في بعض أشكال "الرواية الطبيعية التى تقترح دراسة شبه إكلينيكية للعصاب النفسى" (٣٦).

وقد سبقت محاولات لعيسى عبيد، لكن محاولات عيسى عبيد اتسمت بالجفاف الشديد، حين تتعرض للتحليل النفسى، وهو ما يوضحه يحيى حقى، حين يذكر أن ولع عيسى عبيد بالتحليل قد جعله يخرج عن الأسس والمبادئ التى بشر بها ودعا إليها، فهو "بدلا من أن يتركنا نتبين الغيرة من أعمال الشخصية وحركتها، إذا به يقدم لنا بحثا نظريا يندس كالعقلة فى الزور" (٣٧)، وهو ما يؤكد أهمية الاتساق بين القص والتحليل كما رآه النموذج التقليدى.

هكذا يمكن لنا الحكم بأن النموذج التقليدى للقص قد حمل فى طياته محاولات أسهمت فى التطور، وصولا إلى شكل جديد للقصة، مما يكرس لمبدأ أن الأدب – عموما – ذو

طبيعة مرنه، دائمة التشكل والتطور، تبعا لتطور العصور، بما يؤكد عدم انقطاع النماذج الجديدة عن أصول لها موجودة فى ما سبقها، وإن اختلفت طريقة الرؤية، فإن أي تحويل لمسار الأدب سيبقى - فى الوقت ذاته - داخل إطار التطوير والاستحداث، غير المنبت عن جذور له فى تراثه.

دور اللغة فى السرد التقليدي:

تتجلى أهمية اللغة فى تكوين النص السردي، بوصفها المادة الأساس، التى يقوم على أساسها هذا النص، بكل جوانبه، وتظهر - بذلك - كل تقنيات السرد عبر هذه المادة التى تتميز بعدة سمات فى النص السردى على وجه الخصوص.

إذا كان النص السردى نصا مكتوبا، فى شكله الحديث، فإن ذلك يستتبع كونه نصا ينحو إلى التنظيم، والتنسيق، حيث إن "الكتابة تقتضى دائما حدا أدنى من الإعداد ومن الجهد" (٣٨)، الذى يظهر فى لغة تجاوز فى استعمالها الاستعمال الطبيعى اليومى للغة، ويظهر هذا التجاوز على مستوى الاستعمال فى القصة القصيرة، فى كون القصة تنزع - فى الأغلب - نحو الاقتصاد فى استخدام اللغة،

اقتصادا يجعل من القصة نوعا يتميز بالتكثيف المعبر، الأمر الذى يجعل البعض يصفها بأنها "مكتملة كنظام فنى، وأنها تعرض قالبا فنيا منقحا تنقيح السونيت" (٣٩)، ولغة القصة - بهذه الصورة - تختلف عن لغات الأنواع الأدبية الأخرى، من حيث التزامها بهذا التكثيف داخل إطار سردى تقوم عليه القصة، أساسا: ولعل هذا ما يجعل من النظر إلى اللغة بوصفها عنصرا رئيسا يخدم السرد أمرا منطقيا.

يتجلى السرد وآلياته - إذن - عبر اللغة، وتختلف أشكاله باختلاف الأنماط اللغوية التى يعتمد عليها.

وكما رأينا سلفا، فإن الضمائر، بوصفها أدوات لغوية، تسهم فى تكوين وجهة النظر فى السرد، وبالتالى فهى تعد المنطلق الأول للسرد. وقد رأينا أن السرد التقليدى قد اعتمد على ضميرين أساسين للسارد، هما الضمير "هو"، فى صيغة الرؤية المهيمنة، والضمير "أنا"، فى صيغة الرؤية الموازية، وقد ظلت القصة التقليدية دائرة فى فلك هذين الضميرين، إلى أن توجهت الأنظار إلى أهمية الضمير "أنت"، وإلى أهمية المزج بين كل هذه الضمائر فى نص واحد.

إن هذا الارتكاز على الضمائر فى السرد يحول النظر إلى

فارق جوهرى بين استخداماتها. ويتجلى هذا الفارق فى وضوح الاختلاف بين طريقة السرد بكل منها.

يتجلى دور السارد فى نقل الأحداث. عند استخدام الضمير السردى (أنا أحكى) بصيغة (الأنا المشاهد). بحيث يختلف السارد عن الشخصية. و يقتصر دوره على نقل خطاب الشخصيات. فيختزل دور السارد إلى مجرد ناقل. وهو ما يسميه البعض بـ "الخطاب المعروض". وهو "الخطاب الذى يقوم فيه الراوى بإثبات أقوال الشخصيات. أو خطابتها بدون أى تدخل" (٤٠). حيث تتحقق السمة السلبية للسارد. بمعنى عدم تدخله. إلا بما يفيد الإيهام بواقعية مروياته. وهو ما رأينا - سابقا - تواتره فى النموذج التقليدى.

أما عند استخدام الضمير (هو). فى صيغة الراوى العليم ببواطن الأمور الذى يقوم بتفسير الوقائع وتحليلها. فإننا حينئذ نكون أمام الخطاب المنقول. حيث "يقوم الراوى بسرد أقوال غيره من الشخصيات بطريقته الخاصة"(٤١).

وهذا الفارق بين النوعين هو ما يوضح أهمية الارتكاز على الضمير السردى. بوصفه أساسا. أداة معنوية.

غير أن هناك من الاستخدامات اللغوية الأخرى ما يؤثر

بصورة واضحة. فى الخط السردى للقصة. فعلى سبيل المثال، يتجلى الفارق فى استعمال الجملة الاسمية والجملة الفعلية، فى التحكم فى سرعة النص. بحيث تكون الجملة الفعلية راصدة للأحداث. التى تسهم فى نمو النص نحو ذروته، عبر رصدها لسلسة من الأحداث المترابطة، فى حين تقوم الجملة الاسمية بتوقيف سرعة النص من خلال الوصف، أو التعليق، وهو ما ظهر متواترا فى النموذج التقليدى للقص كما نرى فى قصة "إحسان لله" حيث يقول فى بدايتها "غادر بلدته كوم الزهر، فما كاد يخرج من البلدة ويمضى في الطريق العام حيث الدواب تروح وتجىء.. حتى كان أول شعاع من أشعة الشمس يحيى الكون تحية الصباح"، ثم يقول بعد ذلك مباشرة: "وكان النسيم رطبا مشبعا بأنداء الفجر، والحياة تبدأ انتعاشها، والضوء في بواكيره يختلج على صفحة النيل .." (٤٢)، حيث ما نراه من أن الجملة الفعلية تحمل فى طياتها الشحنات التطويرية للحدث، في حين تستوقفه الجملة الاسمية أمام وصف المكان.

وقد اعتمد النموذج التقليدى للقص – فى الكثير من الأحيان – على الفعل الماضى أساسا بنائيا فى السرد، ورصده،

وهو ما يمكن أن نلمحه فى الكثير من النصوص القصصية فى تلك الفترة.

يقول محمود تيمور مثلا فى "إحسان لله" : "فرد يد الشيخ فى أدب وتمنع، وشكر له جميله وانصرف " (٤٣).

ويقول محمود طاهر لاشين : "استلقى الفتى على سريره، وحاول التفكير فى أمره، ولكن هياج أعصابه لم يمكنه لا من الاستلقاء ولا من التفكير، فنهض فارتدى ملابسه البالية، وانطلق من غرفته انطلاق السهم" (٤٤).

وقد أغفلت القصة القصيرة التقليدية دور المضارع، بما يمثله من تواز مع الحاضر، وبما يمثله من كونه هو سطح الشخصية، وظواهرها - حسبما أسلفنا في قضية الزمان - الأمر الذى يجعل القصة في تلك الفترة "أقرب فى التصنيف إلى ملخص لقصة طويلة، فهى تميل إلى الحكى بنزعة روائية تاريخية" (٤٥)، في نتيجة مباشرة للاعتماد على الزمن الماضى، وإغفال دور المضارع أو المستقبل، اللذين - إن ظهرا - فإن ظهورهما يبقى فى إطار من سلطة الفعل الماضى، مما يجعل المضارع يميل - كذلك - إلى النزوع نحو السرد الماضوى.

اللغة التأنقية :

ذكرنا، سلفا ، أن القصة القصيرة، بوصفها فنا مكثفا تنزع نحو الاستخدام الموحى للغة بلا تزايدات وهذا التكثيف هو ما يمنح لغة القصة القصيرة ملامحها التى تنفرد بها، بحيث "تتخذ بعض ملامح اللغة العطر النوعى لجنسها التعبيرى، فتلتحم بوجهة نظره، وبطريقة تناوله، وبشكله فى التفكير وبتلاوينه ونبرته" (٤٦)، فتصير لغة القص - إذن - لغة سردية مكثفة، تشف عن الحالة القصصية التى تعالجها، بدون أن تلجأ إلى الحيل البلاغية الخاصة بأجناس أخرى - كالشعر مثلا -، ذلك اللجوء الذى يؤدى بها إلى الانحراف عن غرضها الأساسى : السرد، ويظهر الفارق الأساسى بين لغة القص ولغة الشعر فى طبيعة نزوع كل منهما إلى جمالياته الخاصة به، حيث "إن مجال كتابة القصة القصيرة لا يزال هو مجال الروائى بكل اتساعه وتنوعه، أى مشابهة الواقع والحقيقة، أما مجال الشاعر فأقرب إلى الجمالية المحضة .. ولذلك يحذر كاتب القصة النثرية من السعى وراء الجمال المحض، لأنه سيبدو منافيا لطبيعة القصة القصيرة" (٤٧)، التى لا تعتبر الجمال جمالا إلا بمقدار ما يؤثر به على طبيعة

بنائها القصصى، فهى إذن نوع أدبى لا يعترف بالزخرف اللغوى، والحيل البلاغية.

والواقع أن النموذج التقليدى للقص لم يسلم من هذا العيب، حيث كانت المحاولة الدائمة للحفاظ على أشكال وصور من الترف اللغوى، ويعلل محمود تيمور ذلك "بأن اللغة العربية هى في ذاتها لغة موسيقية، لألفاظها و أساليبها رنين وإيقاع، وقد أسرف كتاب العصور المتأخرة فى استغلال هذه الموسيقية بالمغالاة فى الاستعارة، والإكثار من الترادف، والتزام السجع و الطباق وما إليه، فبلغت الصناعة اللفظية مبلغا كان فيه القالب أكبر من المعنى و أوسع" (٤٨)، وهو الأمر الذى تواتر ظهوره بصورة واضحة، مما حدا بالبعض إلى أن يردوا هذه الظاهرة إلى تأثر لغة القص فى هذه الفترة بلغة المقا مة التى تعد نواة أساسية للقصة العربية الحديثة. (٤٩)

ولن يستغرقنا الأمر طويلا لنكشف شيوع هذا النمط اللغوى، لدى الكثير من كتاب القصة فى تلك الفترة، ونظرة إلى المثال التالى توضح ذلك: "وعند الغروب تسترد الشمس الراحلة، ما بقى لها من أشعة مريضة متسكعة فى أطراف

المزارع ورؤوس النخيل وأعالي الدور" (٥٠) حيث سيطرت الاستعارة على هذه العبارة، مما أوقعها -أحيانا- في فخ مشابهة التركيبات الجاهزة، والاستعارات الشائعة المقترية في أثرها من الحقيقة.

هكذا كان انحراف اللغة - فنيا -فى القصة التقليدية، لصالح الشعر، انحرافا يعتمد على الوسائل البلاغية، بدون سبب سوى الولع بالتصوير، مما مثل عقبة أمام القاص فى سبيل التصوير النفسى الدقيق للشخصية، غير أن هذا النمط أثر على تحول القصة فى بعض الأحيان إلى ذلك الغرض الذى يعلى من الدور الاجتماعى للكاتب، حيث "لم تسلم هذه القصص من الخطب المنبرية و اللهجة الوعظية، والإرشاد، كما لم تسلم من الزيادات والاستطرادات التى لا طائل تحتها، فأصابها هذا القصد إلى الوعظ بشىء من التكلف" (٥١)، ولعل هذه السمات - جميعها - من نتاج تأثر القصة القصيرة بالصحافة، وسيلة من أهم وسائل اتصالها بالجمهور، الأمر الذى أدى إلى انتشار "نوع من القصص يحاول مسرعا - أن يرضى حالة السوق، ومتطلبات الصحافة، فكان لا يهتم كثيرا بالفن، بقدر ما يهتم بجذب القارىء العادى،

الذى يحرص على الخبر المثير والحبكة الغريبة، والشخصية التى تشع مقدارا كبيرا من الانفعالات والمدهشات" (٥٢). وكل ذلك مغلف فى إطار من لغة متأنقة، تبهر قارئها بمقدرة الكاتب اللغوية، بصرف النظر عن طبيعة استخدام هذه اللغة.

وعلى جانب آخر تظهر اللغة التقريرية سبيلا لتوصيل الأحداث، سيرا على درب الأسلاف فى حكيهم، وإيهاما بمحاكاة الواقع، وهو ما أدى بدوره إلى ما يسمى بارتفاع صوت الكاتب، فى صورة وعظية، إرشادية واضحة، وهو "لون من ألوان تضخم الذات، فقصاصونا لم يكونوا قد تعلموا بعد كيف يكبحون جماح آرائهم، ويرتدون قناع الفن، بل كانوا حريصين على أن يسفروا عن آرائهم" (٥٣)، وهو ما يمكن أن نعتبره - كذلك - دليلا على الرغبة فى السيطرة على النص، بهدف الوصول الآمن إلى شاطىء الغرض الاجتماعى، بلا أية عوائق، لغوية أو غيرها، الأمر الذى أدى بهؤلاء الكتاب إلى الوقوع فى شرك "الاسترسال والتبسيط والكتابة الصحفية البعيدة عن صنعة القص" (٥٤)، هذه الوظيفة الاجتماعية الصحفية قد أرست دعائم الوظيفة التوصيلية للغة القص، التى يجب أن

تكون واضحة صريحة وإن كانت مبهرة، وذلك حتى يمكنها بسهولة أن "تتجنب المناطق الخلافية من الناحيتين : السياقية والدلالية على السواء ساعية إلى خلق إيقاعات هادئة تجعل اللغة وعاء للمعنى"(٥٥) .

من هنا يمكن أن نقف على أهم سمات اللغة فى القص التقليدى، التى نظر إليها نظرة تنفى كونها عنصرا استراتيجيا فى النص، ينفتح على باقى العناصر ويكون ما يمكن أن نعتبره عنصراً أساسيا فى السرد، بل إنهم قد فرقوا - تماما - بين اللغة والنص القصصى الذى توجد فيه.

هكذا يمكننا الولوج إلى العنصر القادم حيث، ملاحظة التقنيات التى حاول يوسف الشارونى عن طريقها التجريب على النموذج السردى التقليدى.

طرائق السرد عند الشارونى

تتمتع الفنون القصصية بخاصية مهمة، يمكن أن نحددها فى العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة، وشخصياتها داخل القصة، حيث إن هناك استقلالا ما يظهر فى هذه العلاقة، بحيث لا يمكن أن نتصور الكاتب بطلا لكل قصصه، وفى الوقت نفسه لا يمكن أن تنتفى - بصورة كلية - ذات الكاتب عن كل شخصياته.

هذه الخاصية، من أهم ما يمنح القصة أسباب ثرائها، من حيث "اعتمادها على حقيقية أن القاص مستقل، استقلالا ذاتيا لكونه شخصية، ولا تعنينا فى ذلك الحوادث والشخصيات الأخرى فله مواقف ذاتيه تجاههم، ولهذا تضيف شخصيته إلى المشهد بعدا جديدا" (٥٦)، هذا البعد الجديد يمكن تمثله فى نتاج تفاعل كل من الكاتب، والشخصية، ثم القارىء الذى يتدخل ليمنح هذه الشخصية - التى أصبحت بعد إنتاجها تحت سلطته - سمات من عنده، حيث إنه فى النص القصصى "بعض الضمائر التى تحيل عليها الشخصية، وإنما تحيل فى الحقيقة على ما هو ضد الشخصية، أى على ما هو ليس بشخصية محددة، فضمير

الغائب ليس إلا شكلا لفظيا، وظيفته أن يعبر عن اللاشخصية، لأن القارىء نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافى، وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون فى الشخصية" (٥٧)، وهذا مما يؤكده كثير من المقولات التى تعتمد ذلك التفاعل أساسا لبناء النص، وهو - نفسه - ما يدعم إحدى خصائص الأدب التجريبى، وهى التفاعل مع الجمهور وتشريكه - إن أمكن - فى العمل الأدبى" (٥٨).

من هذا البراح المتخيل، لهذه العلاقة الثلاثية المتفاعلة؛ يمكن لنا أن ننطلق إلى محاولة رصد علاقات كاتبنا (يوسف الشارونى) بشخصيات قصصه. فإذا كنا قد سلمنا - تبعا لشهادته، وأقوال كثير من نقاده - بأن الشارونى كاتب تعبيرى، فإن من أهم ما يميز الاتجاه التعبيرى أنه "يعتمد أساسا على ما تضيفه الذات المبدعة إلى تجربة الخلق الفنى، بل على إحالة الواقع الخارجى إلى ذات الفنان" (٥٩)، وهذه السمة هى التى منحت قصص الشارونى جزءا من سماته الذاتية بحيث أصبح "التصميم عند يوسف الشارونى يبدو محكما ومرنا إن صح الجمع بين هذين الوصفين، بمعنى أن وراءه جهدا خارقا ..

هذا الجهد أعطى لتصميمه الإحكام، والدقة بحيث وظف كل شيء فى قصته، وفى موضعه، لأداء مهمته" (٦٠)، وهذا ما يجعلنا نفترض - بداية - أن علاقة الكاتب بقصصه كانت علاقة ذات دلالة، وأن أشكال ظهوره أو غيابه داخل النصوص، بوصفه كاتبا، ثم ساردا، كانت أشكالا تمنح قصته من المحمولات الدلالية ما يمكن أن نقف عليه، لو حاولنا الإجابة على سؤال هو : "من الذى يتحدث فى قصص الشارونى ؟"

وإذا كان الشارونى لم يقف عند طريقة واحدة فى كتابة قصصه، بل كان مهموما بأن يجرب مختلف الأدوات والوسائل، فإنه - فى كل هذه الطرق - كان مهتما بتحديد وضع الراوى داخل قصصه، وهذا ما يجعلنا نلاحظ قلة استخدامه لأسلوب السرد المباشر، الذى تبدو فيه الأحداث وكأنها تعرض نفسها بنفسها، وهو ما يجعلنا - فى الوقت ذاته - نعتقد أنه "يمكننا اعتبار الراوى، مؤقتا، قناعا للكاتب - إلى حد ما - أو ذاتا ثانية للكاتب" (٦١)، وهو القناع الذى سيسقط - ولو نسبيا - فى قصة مثل "الضحك حتى البكاء"، حيث الراوى يتضح - بصورة ما - أنه الكاتب نفسه، وهو يختار من شخصياته السابقة نماذج ومواقف، ليجعلها مراحل لحياته،

وبذلك سنجد تداخلا شديدا بين كل من الكاتب، والراوي، والبطل. (٦٢) وذلك مما سيتيح لنا الفرصة لمحاولة استقراء أشكال حضور الراوي داخل العمل القصصي لدى الشاروني، انطلاقا من ظهور هذا الراوي داخل العمل في صورة ضمير.

أولا : الضمير (أنا)

يمكن لنا ملاحظة أن الشاروني قد استخدم هذا الضمير بصيغتيه المحددتين لوجهات النظر، فهو يبدو مشاركا في الأحداث، أي معبرا عن شخصية رئيسة فاعلة داخل النص، وذلك في مجموع [٢٨] ثمان وعشرين قصة. كما يبدو مراقبا / مشاهدا في مجموع [١٦] ست عشرة قصة، من مجموع [٨٥] خمس وثمانين قصة.

أ- (أنا) مشاركا :

وهو ما أسميناه - سلفا- السرد الذاتي، فالسارد يروي الأحداث من وجهة نظره هو، وبديهي أن هذه الصيغة تسمح باستبطان نفسية الشخصية بشكل مباشر، مما يسهم إسهاما فعالا في تنمية القصة، استنادا إلى الانطلاق من داخل هذه الشخصية وبما يتيح للقارئ التفاعل مباشرة

مع هذه الشخصية ومن ثم مع النص حيث إنه "حين يكون الراوى ممسرحا ومدمجا فى الحكاية فإن القصة تكتفى بذاتها بمعنى أن القارىء لا يحتاج إلى الاستعانة بسلطة خارجية"(٦٣) للإحالة عليها حيث ستكون الإحالة هنا- فيما عدا القصة التاريخية- على داخل الشخصية نفسها.

١- أنا والتعبير الكابوسى :

يمكننا أن نلاحظ أن صيغة (أنا مشاركا) قد استخدمت فى قصة الشارونى - فى أغلب الأحيان- للتعبير عن الشخصية المأزومة، أزمة كابوسية، أو نفسية مرضية فالملاحظ أن معظم كابوسيات الشارونى (ونعنى بها القصص التى يسيطر عليها تماما الجو الكابوسى) تستخدم هذه الصيغة للتعبير عن وجهة نظر الشخصية تجاه الواقع الضاغط عليها من ناحية، ومن ناحية أخرى تعبر عن سمات (اللابطل) السلبية، التى تعتنقها هذه الشخصية، والتى يتضافر معها أن هذه الشخصيات فى معظم أحوالها بغير اسم .

ولعل أشد الأمثلة وضوحا على هذا قصة "دفاع منتصف الليل"، حيث القصة - بكاملها- تروى من خلال الضمير (أنا)

المعبر عن البطل الواقع تحت ضغط المجموع المراقب لكل تصرفاته، ومحاولاته للإفلات من هذه المراقبة ثم محاكمته - في النهاية- على جريمة غير محددة.

إن هذه الأزمة، المعبر عنها كابوسيا، والتي تصور ضياع الفرد المعاصر، وامتساخ فرديته، تنتهي بهذه الشخصية في النهاية إلى رؤيتها للجميع على أنهم أعداؤها، وأنهم يتآمرون عليها مع سلطة خفية، فيصبح الجميع مراقبين سواء كانوا ظاهرين (في الشارع)، أو غير ظاهرين (في الطرق الخفية المظلمة، وفي شكل عيون لزجة)، وهو ما يستمر في الضغط عليه، ليصبح في النهاية مثالا للشخصية السلبية التي تتخلى عن حاجات أساسية لها، خشية أن تلفت الأنظار "وسنيدة عن يساري تحك ذراعها، وهي تهمس شيئا في أذن زوجها على ما يبدو، مما أغراني لحظة أن أحك أنا أيضا ظهري الملبد بالعرق، لكني ما كنت أجرؤ على ذلك لئلا ألفت الأنظار، وأبعث على الاشمئزاز من حولي" (٦٤)، وهو يستمر في تنازلاته لصالح المجموع، حتى يصل الأمر به في النهاية إلى أن يدافع عن نفسه ضد مالا يعرف كنهه، وتتجلى في هذا الدفاع ذروة أزمته التي لن يحددها، والتي تجعله على استعداد لأن يتنازل

أكثر وأكثر حتى ليصبح دفاعه مركزا فى أنه يبغى استمرار الحال على ما هو عليه؛ على الرغم مما تسببه له هذه الحال من أزمة ضاغطة. "وسأحلف .. إننى حين اشتريت هذه الليفة، ما كنت أدرك ما يترتب على ذلك من خطورة بالغة، ومعركة مضنية. سأشهد أمام هؤلاء الناس، مكررا، أنى ما أردت أن أصبح عظيما، ولا زعيما، و لاغنيا. بل مواطنا تطمئن أقدامه للخطوة التالية، وأنا أعلم أن هذا هو موطن الضعف الوحيد فى دفاعى، ولكنى سأدافع عن نفسى حتى النهاية" (٦٥).

إن فكرة الدفاع، التى تظهر البطل إيجابيا في الاتجاه السلبى، تتجلى في استخدام صيغة (أنا) خاصة إذا كان هذا (الأنا) يرصد -منذ بداية القصة- سبب أزمته، ذلك السبب الذى يتجلى فى صورة الليفة، تعبيرا عن حاجة أساسية، فيجعلنا نضع هذه (الأنا) فى علاقة مفادها أن (الأنا) ليست نقيض (الآخر)، وإنما هي ضده، وهو ما يجعل من هذه (الأنا) بؤرة تتجمع عليها، وفيها كل ضغوط الأزمة الاجتماعية - الفردية، وهو ما نراه فى قصص أخرى مثل : "لمحات من حياة موجود عبد الموجود" ، و "الطريق إلى المعتقل" وغيرها.

٢- (أنا) والتعبير عن الأزمة :

على الوتيرة نفسها. يعبر الشاروني عن أزمة الفرد الناتجة عن رغبته في إشباع حاجاته الأساسية. وذلك حين تؤدى هذه الرغبة إلى تغيير مرضى فى طبيعة الشخصية.

فبطل "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" شخص مثقف، على ما يبدو من مستوى تعليمه، وعمله بالاقتصاد. ذو تفكير منطقى يتضح فى شكل تعبيره عن نفسه، وتفكيره المنظم فى تكوين جمعية لضيقى الخلق والمثانة، موضحا أهدافها الأساسية. إلا أن أزمته فى التبول - التى لم يكن ممكنا الوقوف على آثارها إلا عبر هذه الصيغة - تؤدى به إلى أزمة انفعالية تغير من طبيعته، فبعد أن كان طفلا هادئا، لا يبول على نفسه، صار طفلا مشاغبا يكثر من التبول على نفسه، ويرد الراوى هذه الأزمة، بشرحه لها، إلى مولد أخيه الأصغر، وكيف فسرها أحدهم بأنها غيرة من هذا الأخ.

وهكذا يلاحظ البطل، -ونحن معه-، ارتباط الأزمتين، خاصة بعد سفره إلى أوربا، حين دخل دورات المياه ذات الرائحة العطرية، فيقرر "لاحظت أن حدة طبعي خفت، بل كادت تتلاشى، لم أعد أتشاجر لأتفه الأسباب، لم أعد أصل إلى حد الانفجار" (٦٦) حيث ملاحظات الراوى، التى تحاول أن تبرر

اتهامه بقتل جاره الشاويش، برد هذه الجريمة إلى أزمة طفولية. والملاحظات التى يوردها ليست انتقائية ظاهريا، وإن كانت مرتبة ترتيبا يعبر عن طبيعة هذه الشخصية فى غير لحظات الأزمة، من حيث التفكير المرتب المنظم، المنطقى، وقد يكون ذلك مصداقا للقول بأن الراوى قناع للكاتب، خاصة إذا لاحضنا أن البعض قد اعتبر "الرواية بضمير المتكلم أكثر موضوعية، ففى هذه الحالة ينجح الكاتب فى أن يتحول إلى (هو) إلى (آخر)" (٦٧)، هذا التحول الناجح يظهر في كيفية استنطاق الشخصية، استنطاقا مرتبا، لا على أسس محالة إلى منطق الواقع الخارجى، وإنما إلى الداخل، إلي التاريخ النفسى للشخصية، الذى يصعب رصده من الخارج فى أغلب الأحيان، إن لم يكن كلها.

هكذا ستصبح صيغة (أنا) مشاركا، بوصفها تعبيرا عن الشخصية الأساسية، أكثر حيوية فى تكوين النص القصصى المعبر عن أزمة الفرد، وهكذا سيصبح المرض - على غرابته - معادلا لأمراض اجتماعية، وموازيا لها، مما سيسمح - أحيانا - بتتبع تاريخ هذا المجتمع (المريض)، مثلما فى قصتى "المقرف المضحك"، و "الضحك حتى

البكاء"، و هما قصتان تتحقق فيهما الصيغة ذاتها، وبطرق متشابهة تعبر عن أمراض غريبة، ومثلما في قصة "الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم".

٣- أنا المشارك وتقنيات تيار الوعى :

إذا كانت صيغة (أنا المشارك) تسمح للكاتب بأستبطان داخل الشخصية، فإن من أهم نواتج استخدامها الطبيعة استخدام تقنيات تيار الوعى، تلك التقنيات التى تظهر غالبا فى نصوص تروى بالضمير (هو)، حيث يكون أكثر تماسا مع الراوى (أنا) حين تسمح هذه الصيغة بالعرض المباشر لدواخل هذه الشخصية، دون تدخل - غالبا - من قبل الراوى، فالوعى يدل على "منطقة الانتباه الذهنى التى تبتدىء من منطقة ما قبل الوعى، وتمر بمستويات الذهن، وتصعد إلى أعلى مستوى في الذهن فتشمله، وهو مستوى التفكير الذهنى والاتصال بالآخرين" (٦٨).

وإذا كانت طريقة تيار الوعى قد ظهرت فى الرواية على يد دوروثى ريتشاردسون، وتطورت على يد جيمس جويس، وفرجينيا وولف، فإن الطبيعة الذاتية فى القصة القصيرة قد جعلت منها جنسا أكثر فعالية، عند استخدام تقنيات هذا

التيار، وخصوصا حين يتساوى علم كل من الراوى والشخصية.

وقد استخدم يوسف الشارونى بعض هذه التقنيات، فى معرض استخدامه لصيغة (أنا المشارك) ومنها :

المونولوج الداخلى :

ويعرف روبرت همفرى المونولوج الداخلى بأنه "هو ذلك التكنيك المستخدم فى القصص، بغية تقديم المحتوى النفسى للشخصية والعمليات النفسية لديها، دون التكلم بذلك، على نحو كلى، أو جزئى، وذلك فى اللحظة التى توجد فيها هذه العمليات فى المستويات المختلفة للانضباط الواعى، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود" (٦٩)، وهو ما يمكن أن نعتبره تعريفا وظيفيا، وعلى الرغم من طوله فإن هناك من يزيد على هذه الوظائف، فقد "تم اللجوء إلى أسلوب المونولوج الداخلى بغية التركيز على الذات الإنسانية الممثلة في شخوص العمل الروائي، والتى تتعرض لضغوط هائلة، يعجز عن التعبير عنها، أسلوب التوصيف الاجتماعى الذى ساد الرواية التقليدية" (٧٠).

ويمكن أن نقرر أن الشارونى قد وعى هذه المعانى قبل أن

تشيع على يد روبرت همفرى، وحاول تطبيقها عند استخدامه للمونولوج الداخلى فى قصصه.

ويقسم روبرت همفرى المونولوج الداخلى إلى نوعين : مباشر، وغير مباشر يتماس - غير هذا التقسيم- المونولوج المباشر مع صيغة (أنا المشارك) .

وقد ظهر المونولوج المباشر فى كثير من قصص الشارونى ومنها "العيد" و "اللعبة"، و "الناس مقامات"، و "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" و "لمحات من حياة موجود عبد الموجود"، و "المقرف المضحك"، وغيرها.

ويتجلى التعبير عن أزمة الشخصية، غير القابلة للتوصيف الاجتماعى واضحا فى قصتى "المقرف المضحك"، و "اعترافات ..." من حيث غرابة أزمة كل من بطلى هاتين القصتين، على المجتمع، وعناصر القبح الداخلة - مباشرة - فى بناء القصة.

في هاتين القصتين يكاد المونولوج يكون هو العنصر الأساسى في بناء القصة، لكنه يتخذ، -كما أسلفنا-، شكلا مرتباً منطما . مما يوحى بأن أفكار الشخصيتين قد وصلتا - فعلا- إلى مستوى الاتصال الذهنى، والفكرى، إلا أن ذلك يتواتر

في لحظات اختفاء أو غياب الأزمة.

وعلى سبيل المثال، يتدخل الراوى في "اعترافات ..." لترتيب مونولوجه الداخلى، وسد فجواته، فى مثل قوله: "وكلما انهمر المطر اعتقدت - فى تلك السن - أن هناك من يبول علينا نحن البشر يريد أن يغرقنا" (٧١).

ونلاحظ الجملة الاعتراضية، التى تحيل إلى سن الصبا، وهو مما يكمل الرؤية التى كانت ستصبح غامضة لو غابت هذه الجملة، للاعتقاد بأنه يتحدث من واقع لحظة الحاضر.

هكذا يتدخل الراوى بالتفسير، فى بدايات القصة، وحين تغيب عنه لحظة الأزمة (اشتداد الرغبة فى التبول)، إلا أنه، في نهاية القصة، يستخدم مونولوجا، فى لحظة أزمته، غير مرتب، على الأقل نفس ترتيب المونولوج السابق. يقول "قفص اتهامك ليس فيه دورة مياه، ولا حتى مجرد جردل .. مثانتى .. لا تؤاخذنى .. توشك أن .. أوشكت .. انفجرت" (٧٢)، فى حضور واضح للحظة الأزمة، بسبب عدم السيطرة على منطقة الاتصال، فتخرج مضطربة، معبرة عن نواتج أزمته، التى جعلت حياته كلها مضطربة .

الجنون والمرض والهذيان :

تعد هذه السمات من سمات الشخصيات التى يركز عليها تيار الوعى، فى التعبير فنيا عن شخصيات مأزومة. كما تسمح هذه السمات - كذلك - بالظهور الواضح لمناطق اللاشعور، حيث إنها تشترك - جميعها - فى عدم سيطرة الشخصية على وعيها. بحيث تتجلى استفادة القصة من تقنيات تيار الوعى في الإيحاء بجانب من أعماق النفس، وذلك عند عدم السيطرة عليها. وقد عبر الشارونى عن مثل هذه الشخصيات في قصص مثل "الزحام". بحيث يتضح فى نهاية القصة أن البطل (فتحى عبد الرسول) نزيل لمستشفى الأمراض العقلية، ويتضح - عبر القصة - أن جنونه هذا كان نتيجة مباشرة للتوحد بالأب، الذى أدى به إلى غشيان زوجة أبيه، ويتضح هذا عن طريق تداخل المونولوج، الذى يعرضه (فتحى) بنفسه، مع ما يمكن أن نعتبره عرضا وثائقيا لكل ما يتذكره من مشاهد حدثت فى الأتوبيس، وبما تمثله من واقع ضاغط عليه، ممثلا فى الزحام، الذى يجبره - على عدة مستويات - على التخلى عن شكل جسده ليلائم الزحام.

وإذا كان فتحى عبد الرسول مجنونا، فإن الشارونى يعتم على هذه السمة فيه إلى النهاية، فالقارئ يتوهم - على

مـدار القـصـة - أنـه يسـتـمع إلى شكوى إنسـان طبـيـعى. اضطرته ظروفه إلى أن يجـد نفسه مكان أبيه. فأثم بغـشيان زوجته. ثم اضطره ظرف انفعالى إلى العراك مع هذه الزوجة.

وكأن الشـارونى يدلل بذلك على عـقلانيـة أحداث القـصة. بوصفها مسايرة لمنطق الواقع غير العقلانى أساسا.

إن أهـم مـا يميـز قـصة الـزحام ذلك التـداخل الشـديد بين الأزمان والأماكن. ففـى حين أن القصة تدور أثناء وقوف (فتحى) منتـظرا الأتوبيس. إلا أنه يـنطلق من لـحظة الحـاضـر. ومن مكانه (المتخـيل) محطة الأتوبيس. لينتقل. عبـر أزمان أخرى. منذ الطفولة. وعـبر أماكن أخـرى من قريتـه إلى القاهرة. ومن الأتوبيس إلى المنزل. في شكل متداخل يقـول "ومن حين لآخر يخـرج شـخـص من الموقف - مـتـوكـلا على الله - يرفع يده. ويزعق. تاكسى. ويـفتح باب التاكسـى. فى محل البـقالة رفع أبى السكـين يهم بضربى" (٧٣).

وفـي شكـل آخـر. يزاوج بين حـوار دائر فـي الأتوبيـس. بين الركاب. يدور فى الزحام. ثم يبدأ بعد نهـايته.مباشـرة فـي قوله "بقيت دقيـقتان على موعد نوبتى. سيـنتظرنى أتوبيسـى حتى يزدحم بالراكبين. فـيزعقون على موعد نوبتى. ويخـصمون أجر

يومى. لم أعد أحتمل الوقوف، مفاصلى تلتهب. ذات صباح شكا أبى من مفاصله" (٧٤). ونلاحظ فى هذا التتابع شكلا من أشكال التداعى الحر، حيث تسلم كل فقرة لأختها، عن طريق وجود عنصر مشترك بينهما.

إلا أن ما يهمنا هنا، هو أن سمة الجنون فى شخصية فتحى هى التى أتاحت له أن ينتقل بحرية بين هذه الأماكن المختلفة، والأزمان المتباينة، فى شكل يكون - فى النهاية - ما يمكن تشبيهه بالفسيفساء التى نستطيع من خلالها أن نتبين الصورة الكاملة، وهو ما يؤكد عليه (روبرت همفرى) من أن "ثمة سمة هامة تحرك الشعور، وهى قدرته على التحرك بحرية فى الزمن وميله لأن يجد للزمن معنى خاصا به. والفكرة هنا هى أن العملية الذهنية، قبل أن تنظم منطقيا لإحداث التواصل لا تتبع نظاما زمنيا، وكل شىء يدخل الوعى يبقى هناك فى الزمن الحاضر، وعلاوة على ذلك فإن ما يحدث فى تلك اللحظة - بغض النظر عن الساعات الزمنية التى تشغلها - قد يمتد بلا نهاية عن طريق تقطيعه إلى أجزاء أو ضغطه" (٧٥).

وهو ما يحدث في تقطيع اللحظة الحاضرة التى يعيشها

فتحى، وهى انتظاره للأتوبيس على محطة متخيلة، عن طريق تقطيعها باللحظات التى عاشها من قبل ويتذكرها الآن.

ونلاحظ أن هناك علاقة بين التعبير عن الشخصية المريضة أو المجنونة، وارتكاب جريمة قتل، مثلما فى قصص "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" و "لمحات من حياة موجود عبد الموجود". و "هذيان". ويمكن أن نلمح فى ذلك تأكيدا لخطاب الشارونى، الذى يعلى من قيمة الفرد، مؤكدا أن القتل لا يجرؤ على ارتكابه سوى إنسان فقد طبيعته السوية، وتحول إلى فرد مريض.

وهكذا فقد كان استخدام شكل الراوى المساوى للشخصية فى قصص الشارونى يحاول أن يستبطن دواخل النفس، ويعرضها بشكل يعبر عن أزمتها التعبيرية، بوصفها أزمة نفسية، تمتد جذورها إلى أعماق النفس كما أن لها علاقة بما يمكن أن ندعوه أمراضا اجتماعية عصرية.

ب- أنا مشاهدا :

وهو الشكل الثانى من أشكال حضور السارد داخل السرد، حيث التعبير "بضمير المتكلم، وحيث يختلف السارد عن الشخصية، وفى هذه الحالة يرى القارىء- الذى يدين برؤيته

للأحداث إلى الراوى - الحكاية انطلاقا من نواح متغيرة"(٧٦).

وفى هذه العلاقة بين السارد والشخصية تتضح صورة الراوى الذى يتماس مع الشخصية فيرصد الأحداث، معتمدا على معرفته القبلية المفترضة، أو ثقافته فى تحليل هذه الأحداث، وبذلك تكون (أنا) وسيلة لدراسة الاخر، ورؤيته.

وتسمح هذه الصيغة للراوى بأن يتدخل - أحيانا - بصورة واضحة فى النص، ليقطع تسلسل السرد، فى شكل جمل اعتراضية تحمل من الشك بقدر ما تحمل من اليقين، أو توحى بواقعية الأحداث.

ففى قصة "العشاق الخمسة" نجد الراوى صديقا لهؤلاء الخمسة، يتحدث عنهم بضمير الغيبة (هم)، ثم يتيح لنفسه أن يلقى بفقرات تمثل خلفية الحدث، كما يظهر، بشكل واضح لا لبس فيه، فى جمل مثل "ولقد رأيتهم تلك الليلة - رأيتهم بنفسى"، و مثل "لمحت وجها يصيح ضاحكا فى وجه آخر" (٧٧)، وهى جمل تحمل فى طياتها هدف الإيهام بأن هذه الأحداث قد وقعت بالفعل أمام عينى الراوى.

غير أن هناك من الجمل - فى القصة نفسها - ما يحمل من الشك الكثير، حيث لا يمكن للراوى أن يقطع بالرأى فيها،

مثل "لمحت فى يد صديقى صورة لفتاة حسناء. ربما كانت فى العشرين من عمرها. فرفعت بصرى إلى صورة العذراء، التى قيل لى إن صاحبها أتم رسمها بالأمس فقط. محاولا أن أدرك أية صلة كامنة بينهما" . و مثل "غير أنى كنت أحس بأنهم يفعلون ذلك لآخر مرة فى حياتهم" (٧٨).

. ويتضح فى مثل هذه الجمل أن الراوى لا يعرف على وجه اليقين، وإنما يحس فقط، معتمدا على حدسه. وهذا مما سيمثل قيمة إيهامية، تؤدى بالقارئ إلى اعتقاده في صدق ما يقوله الراوي.

وتسمح هذه الصيغة (أنا مشاهدا) للراوى بأن يسيطر على النص بكامله - أحيانا - وخصوصا في القصص التى تستخدم شكل الرسائل، أو المذكرات الدفاعية. مثلما فى : "رسالة إلى امرأة" حيث يتوجه الراوى بالخطاب إلى محبوبة صديقه السابقة، في شكل سردى تحليلى، يعلو به الراوى فوق المعرفة الجزئية، ليصل إلى ما يقرب من المعرفة الكلية. يقول: "لقد كان صديقى يدرك أن الحب إمكانية ضخمة في نفوسنا البشرية" (٧٩).

ومثل ذلك فى "زيطة" و "عباس الحلو" حيث المعرفة

الكلية مبررة فى الإهداء إلى نجيب محفوظ. وحيث القصتان محالتان - أساسا - ونابعتان من روايته (زقاق المدق). وهو ما يسمح بمعرفة أكثر عن الشخصية. على الرغم من ظهور (أنا المشاهد).

ثانيا : الضمير "هو"

يصاحب شكل حضور الراوى نشأة فكرة القصة أساسا. حيث شخص من خارج الحكاية يعيد إرسالها. ولعل الشكل اللغوى للحكاية هو ما جعل هناك افتراضا ضمنيا بأن هناك من يحكى. وأن هذا الذى يحكى يقبع دائما وراءه (أنا) افتراضية. مغايرة. ويمكن أن نلاحظ فى الراوى الذى يروى بالضمير (هو) عدة سمات تتركز فى معرفة الكاتب. التى هى إما معرفة كلية متعددة الزوايا. أو معرفة كلية أحادية الزوايا.

أ- المعرفة الكلية متعددة الزوايا :

وهى ما يمكن أن يظهر الراوى عن طريقها محايدا. ويحدث ذلك فى القصص التى يظهر فيها الراوى محايدا بحيث "يسرد الحوادث سردا مباشرا بأن يجعلها هى التى تتكلم. وتفرض نفسها بنفسها. كأننا متفرجون والحوادث مسرحية تدور أمامنا" (٨٠). ومن الطبيعى - لكى تأخذ القصة هذا الشكل

المحايد - أن يكون الراوى نفسه واسع المعرفة، وهى معرفة - فى الوقت ذاته - لا تقف عند حد وعيه بشخصية واحدة، بل هو عارف بكل الشخصيات، ودوافعها، وتاريخها كذلك، معرفة تظهر فى شكل عرض الحوادث كما تعايشها الشخصيات.

وعن طريق هذه المعرفة الكلية، يحاول السارد (الغائب فرضا) أن يعرض الأزمة فى القصة بجوانبها كافة، عن طريق عرض دواخل كل الشخصيات التى تشارك فى صنع هذه الأزمة، ويظهر الشكل التنظيمى فى إخفاء بعض هذه الجوانب، أو - بالأحرى - تأخير ظهورها، لتكوين مفارقة في النهاية وتمتد بآثارها على القصة كلها.

وهو ما يظهر لدى الشارونى في مجموعتي : "العشاق الخمسة"، و "رسالة إلى امرأة"، ففى معظم قصص هاتين المجموعتين نجد أن "الكاتب محايد تماما، يكتفى بأن يعرض نماذجه عرضا محايدا، أو يدعها تقول ما تريد .. ودرجة الحيدة ترتفع إلى حد اعتبارها حيده عقليه فكرية" (٨١)، وهى الحيدة التى عبر عنها جيمس جويس بقوله عن الراوى إنه : "إله يقلم أظافره فى صمت ولا مبالاة" (٨٢)، فى تعبير واضح عن حياد

الراوى العالم ببواطن الأمور، وهو حياد يجعل ظهور الراوى مبتسرا فى معظم القصص، وحتى إن تداخل، فإن تدخله لا يؤثر جوهريا على سيز القصة، لكنه تدخل، الغرض الأساسى منه توضيح ما قد يغمض، وهو ما قد يمثل درجة من درجات الصدق الفنى، بحيث تعكس القصة - فى حالة تعدد الشخصيات - "وجهات النظر المختلفة، التى تمثلها كل شخصية من شخصيات العمل الأدبى، ومن هنا كان المؤلف يحرص على رسم الشخصية فى صدق فنى" (٨٣).

وقد استخدم الشارونى هذه الصيغة في قصص مثل "سرقة بالطابق السادس"، حيث نجد تدخلات الراوى المبتسرة توضح أسباب اتخاذ الشخصيات لبعض المواقف، مما ينم عن افتراض معرفته بتاريخ هذه الشخصيات. وهو ما يظهر فى المشهد الدائر بين "جلوريا"، و "سيد أفندى عامر". يقول: "ويبدو أنها أدركت ما أثارت فيه من مشاعر، وفكرت لحظة أن تعبث به، فتتركه يتعذب بضع لحظات، ثم تغادره، لولا أن بررت لها طبيعتها أنها ستقوم بعمل نبيل، حين تحاول إخراج هذا الرجل عن طبيعته المتخشبة، ومع ذلك، فقد كانت تتزود، دفاعا عن نفسها، بشحنة هائلة من مشاعر السخرية

والاحتقار" (٨٤).

فهذا العرض لما يدور فى داخل نفس جلوريا لا يمكن أن يعد استبطانا لنفسيتها. بقدر ما هو عرض مرسل للعوامل التى توثر على هذه النفسية، فى صورة توضح. وتفسر قولها بعد ذلك "لماذا لا تقترب". وهو ما يظهر بالصورة نفسها على الجانب الآخر. عند سيد أفندى. فقد كان مترددا يخاف المغامرة، وهى سمة أصيلة فيه. فهو "يريد أن يستوثق من كل حركة. بل من كل رغبة قبل أن يقدم عليها. كان يخشى أن ترده. وكان على استعداد للتراجع عند أول بادرة بنفورها مما يفعل. وكان يبرر ذلك بما يعتقده من اضطرارها إلى سلوك سبيل لا ترضاه. لكنها لا تقوى على مقاومته" (٨٥). إن هاتين الفقرتين توضحان مدى معرفة الراوى بما يدور فى نفسيهما. بما يتيح له أن يكون متحكما - بصورة واضحة - فى تنظيم الخطاب الذى تحمله القصة. من حيث إنها تعبر عن اغتراب الفرد المعاصر الذى يحجم - نظرا لطبيعته الترددية - عن اقتناص فرص طالما حلم بها.

وهو ما يقوم به الشارونى في قصص أخرى. مثل : "الظفر واللحم" و "شربات". و "عملة زائفة". و "الانتظار". و "الكراسي

الموسيقية"، و"حكايات عن قراقوش"، بحيث لا يمكن أن ندعى الغياب الكامل للسارد، أو للسرد لصالح الحكاية(كما فى القصص البوليسية)، لكن ما نؤكده أن هذه الصيغة تسمح للراوى- الذى يبدو مثل المتحكم فى عرائس الماريونيت- بالتدخل لتنظيم الحركة من وراء ستار، وهو ما يعده روبرت همفرى سمة من سمات الرواية التجريبية حين تستخدم الوصف التقليدى بواسطة المؤلف الواسع المعرفة، وذلك دون أية محاولة من جانب هذا المؤلف لوضع قناع على الحقيقة، والشىء الوحيد غير العادى فى هذا الوصف هو موضوعه الذى هو - بالطبع- الوعى أو الحياة الذهنية للشخصية"(٨٦) وهو ما يتفق مع طبيعة النماذج التى عرضناها- ومثلها الكثير- فى قصة الشارونى .

ب- المعرفة الكلية الأحادية للراوى :

وهى الصيغة التى تسمح للراوى بالتركيز على وعى شخصية واحدة واستحضاره، داخل القصة، وهو ما يجعل من تبنى وجهة نظر هذه الشخصية أمراً حتمياً.

وتسمح هذه الصيغة بحضور المؤلف بصورة أوضح مما تسمح به الصيغة السابقة.

وقد استخدم يوسف الشاروني هذه الصيغة فى عدد من

قصصه (*) مستغلا إياها فى عرض دواخل الشخصية، بصورة أكثر حيوية، حيث تركيز المعرفة الكلية في اتجاه واحد، مما يجعل من تتبع هذه الشخصية داخل الأحداث أمرا مؤديا إلى تكوين صورة قد تكون كلية عنها.

وقد أدت هذه السمات إلى السماح بظهور تقنية المونولوج الداخلي غير المباشر.

المونولوج الداخلى غير المباشر

ويختلف عن المونولوج المباشر فى أن غير المباشر يصاغ فى شكل كلمات، يصوغها البطل أفكارا فى ذهنه، فى حين يقدم "المؤلف واسع المعرفة" مادة غير معبر عنها على نحو مباشر من الذهن" (٨٧)، وبحيث تكون الأفكار موجودة داخل وعى الشخصية، إلا أن الراوى داخل النص، يسمح له بالتدخل الصريح، عبر إعادة الصياغة، بحيث "يذوب الخطاب الداخلى للشخصية في خطاب السارد، ويحدث - بالتالى - تحول فى الضمائر والأزمنة، فإذا كان السرد بالزمن الماضي، يختفى حاضر الشخصية لصالح الماضى" (٨٨)، وهو ما يعد تغييرا جوهريا فى الزاوية التى تروى منها القصة، بحيث يصبح النص الحقيقى ممثلا لرؤية الراوى فى الأحداث، وهو ما يردنا إلى

مقارنة "باختين" بين النقل عن طريق الحفظ، أو النقل بواسطة كلماتنا، حيث يمثل المونولوج غير المباشر الطرف الثانى فى هذه المقارنة، وبحيث يصبح السرد ثنائى التكوين، ذلك لأنه "لابد لسرد منجز بكلماتنا أن يتوافر على طابع مختلط" (٨٩)، هذا الطابع المختلط يظهر فى تداخل المادة المعروضة (أفكار الشخصية)، مع الخطاب العارض (كلام السارد).

" إن هذا الحضور الواضح من قبل السارد، هو ما يعد فارقا أساسيا بين المونولوج المباشر، وغير المباشر، وهو ما تنبع منه فروق أخرى تقنية مثل "استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلا من وجهة نظر الفرد المتكلم، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع .. وإمكان تحقق المزيد من الترابط، والمزيد من الوحدة الشكلية فى اختيار المواد المعالجة، وإمكان تحقيق الانسياب والإحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور فى الوقت نفسه" (٩٠).

ولعل من أهم المونولوجات غير المباشرة لدى الشارونى، التي توضح تلك السمات جميعها، ذلك المونولوج الذى يسترجع فيه "محمد أفندى عجور" في قصة "الطريق"

شجاره مع زوجته، مع ظهور الراوى في كثير من المواضع، عبر جمل اعتراضية، وهو ظهور يتوازى مع صياغة هذه الأفكار، يقول : "وهو كلما تذكر تفاهة السبب - وهو يمسح إحدى عينيه التى تطاير فيها بعض السيجارة فآلمته - زاد هذا من قرفه. فالمسألة كما بدت له فى ظاهرها بدأت هكذا .. وهنا حك ظهره لسبب ما .. ففى المساء عندما حان وقت العشاء أحضرت له زوجته بيضا مقليا، وهو لا يذوق البيض المقلى أبدا، وصاح فيها مؤنبا : هل تعرفين أنى آكل البيض المقلى ؟ .. غير أنه لم يكتف بهذا، بل تظاهر بقذف الصحن، وكان ينوى إبعاده فحسب، إظهارا وتعبيرا عن غضبه - وهنا شاهد رجلا ينزلق فى الطريق فانطلق ضاحكا بصوت مسموع - غير أن الصحن الملعون ظن أن عجور أفندى صادق في غضبه ... " (٩١)، إلى آخر ذلك المونولوج الطويل، الذى نرى فيه كيف أن حضور الراوى أسهم فى تنظيم مادته، التى تتراوح بين الأفكار التى يجترها عجور أفندى، والمشاهدات التى تدخل إلى ذهنه عن طريق رؤيتها أثناء سيره، كما أنه ينظم مشاعره الماضية الموازية لهذه الأفكار، مع مشاعره الحاضرة النابعة من مشاهداته، في شكل يؤكد فكرة الشارونى عن الأداء الأدبى

المعاصر، في أنه يعبر عن ازدحام اللحظة الواحدة بانفعالات شتى، متباينة. وهو مما يسمح للمتلقى بأن يتلقى هذا الشكل المونولوجى بشكل يرتكز على فهم واسع للشخصية، ومنطلقاتها.

بذلك يمكن أن نرى أن الشاروني قد استخدم معرفة الراوى الكلية بصورة أفرزت تقنياتها الخاصة، وشكل يمكن عده تجريبيا.

ثالثا : تعدد أشكال حضور الراوى

يعد ظهور الراوى بأشكال، وصيغ متعددة داخل النص الواحد، من أهم التقنيات التى ميزت القصة التجريبية، لا سيما لدى الشارونى. ولعل هذه الأهمية تنبع من التعبير عن مختلف المستويات الشعورية لدى الشخصية الواحدة، مما ينم عن مدى تعقيد هذه الشخصية، وهو ما يعبر عنه الشارونى حين يصف الشخصية المعقدة، والتعبير في الأدب الحديث بـــ "استخدام الضمائر الثلاثة : الغائب والمخاطب والمتكلم .. فالضمائر هنا مجرد زوايا مختلفة لرؤية الشخصية فى تعقيدها" (٩٢)، وهذه الرؤية متعددة الزوايا، التى وعاها الشارونى، قد ميزت القصة الحديثة، ونقلتها إلى

إطار لا يعنى بنقل الحدث، وآثاره فقط. وإنما يعنى بتصوير الحالة القصصية بصورة دقيقة. حيث إن القص التقليدى لم يعرف هذه الرؤية المعقدة. "فالمعتاد أن القصة تبدأ وتنتهى باستخدام ضمير واحد. إلا إذا كان هناك حديث مباشر. فإنه يأتى على لسان المتحاورين بضمير المتكلم بالطبع" (٩٣).

وقد استخدم يوسف الشارونى تعدد الضمائر فى العديد من قصصه (٢٨ ثمان وعشرين قصة). مع التنويع فى أشكال الاستخدام وأهدافه.

ففى قصته (سياحة البطل) نجد أنه يستخدم الضمائر الثلاثة - كما يصرح - "لالتقاط الحدث من أكثر من زاوية. ومع ذلك فإن هذه الضمائر الثلاثة ليست إلا ضمير البطل فى النهاية" (٩٤). ونلاحظ أن الشارونى يقوم بذلك بشكل هندسى، منظم إلى حد كبير

فالراوى يروى بالضمير (هو). ويتميز بمعرفة كلية أحادية الزاوية. تركز على "مؤمن عبد السلام". مما يسمح له بعرض حوارات تدور بين مؤمن، وشخصيات أخرى. هذه الحوارات تصبح مدخلا إلى داخل نفس مؤمن، وكأن الحوار يستمر من ناحيته هو فقط. وبداخله. فيتحول الضمير من صيغة (هو)

إلى صيغة (أنا). ونلاحظ ذلك فى المثال التالى :

"- فيم تفكر.   - لا شىء.   - بل تفكر فى شىء .."

ثم يتحول إلى المونولوج "أفكر فى شىء. بل أفكر فى أشياء كثيرة غير العلاقة التى بيننا ... " (٩٥).

ونلاحظ أن الضمير (أنا) يقوم - ها هنا - بالربط بين مقاطع مروية بالضمير (هو). غير أن الضميرين يعبران إما عما يمر بمؤمن من أحداث. أو ما يظهر بداخله من أفكار. وبهذا فهما تنويع إيقاع نفس الشخصية. داخليا. وخارجيا.

من ناحية أخرى يظهر الضمير (أنت) فى المونولوج الختامى للقصة. حيث يصبح الراوى هو ذاته الشخصية. التى تتوجه بالخطاب إلى نفسها. مما يشكل ذروة التباس الضمائر. وبحيث يصبح هذا الالتباس معبرا. فى الوقت ذاته. عن استمرار الأزمة وتصاعدها. بل وتنقل هذه الأزمة - بشكل فعال - إلى المتلقى. حيث التماس مع الزمن الحاضر. الموحى باستمرارية هذه الأزمة.

"ولقد هبط المساء - الآن - والسماء توشك أن تمطر من جديد وعليك أن تعود يا مؤمن إلى الفندق. حيث تحس كأنما أنت قادم من سفر. وكأنما أنت على أهبة سفر جديد" (٩٦).

غير أن الشاروني لم يقف عند حد اختلاط الأشكال الثلاثة للراوي في القصة الواحدة. ل عمد إلى المزاوجة بين أنماط منها. لصنع أشكال تعبيرية واضحة.

فقد زاوج بين الراوي بالضمير (هو) أحادي الزاوية. وصيغة (أنا المشارك). في انتقال واضح من شكل السارد المراقب للشخصية من الخارج. والعارف بها. إلى السرد من داخل الشخصية. وهو جزء من التداخل الذي رأيناه في قصة. (سياحة البطل). غير أن من قصصه ما اقتصر على المزاوجة بين هاتين الصيغتين فقط منها : "الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم"، "هذيان"، "الفئران"، ..... وغيرها.

تبدأ قصة "الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم "بصيغة الراوي الواسع المعرفة. الأحادي الزاوية. مركزا على "ميم" الشخصية الرئيسة في القصة. فيقول: "صحا ميم ذات صباح ليحس ألما في رقبته. وصداعا في رأسه" (٩٧).

وهي الصيغة التي تستمر على مدار القصة. وتسمح للراوي بالتداخل وثائقيا في شكل ظهور واضح. مما يجعله يستغل أشكالا متعددة من الخطابات ومنها :

* **المعجمى - اللغوى** : حيث يقول "وجاء فى القاموس: الرقبة أى العنق." (٩٨).

* والطبى : "وفى كتاب طبى جاء : وبالعنق الفقرات السبع العليا من العمود الشوكى، وتحمل الجمجمة، وتسمح بحركة الرأس ..." (٩٩).

* **والمسرحى - الملحمى** : فى شكل عرضه لحوار جوقتين، إحداهما من الرجال والأخرى من النساء، كأنهما تعلقان على الأحداث من خلفيتها، فى صورة تشبه الأغنية التصويرية. (١٠٠)

* **والتاريخى** : "كان الحجاج بن يوسف الثقفى .. قد دخل الكوفة، وأعلن فى خطبته بمسجدها قولته الشهيرة : إنى لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها .." (١٠١). وكذا عند حديثه عن لويس السادس عشر.

* **والتراثى - الأسطورى** : عند حديثة عن الملك شهريار.

إن كل هذه الخطابات، التى تدور - فى محورها الأساسى - عن الرقبة، قد وضعت فى أماكنها بالقصة تبعا لتنظيم واضح قام به الراوى واسع المعرفة فى شكل يطلق عليه البعض "تداعى الذاكرة المجتمعية"، وهو الأسلوب الذى

"يركـز علـى العلاقـة التى تربط بين الـذات الإنسـانية. والبـيئـة الاجتـماعـية التـى تعيـش فـى ظلها" (١٠٢). بحيث تـظهر كل المـدخلات الثـقافـية التى يـقتـرض الراوى العارف تأثيـرها فـى الشخـصية. وهـو مـا يجعل هـذه الصـيغة تسـهم فـى تنظيم السرد وتناميه.

إضافـة إلى ذلك تسمح هذه الصيـغة بمحاولة اسـتبطان الشخصية عن طريق المونولوج غـير المباشر. الذى يتواتر في القصة بشكل واضح. مثلمـا نرى فى قوله "لكن ميم لم يجد هناك ما يـضحك. لهذا لم يجـار طبيـبه ضحكا بـضحك. ولو على سـبيل المـجاملة. بل كـان مهـمومـا مأزومـا مغـمومـا. يخشى هذا النـمو وعواقـبه" (١٠٣). وكـذلك فـى قـوله - يرصد هـواجس ميم - "هل ترى اسـتطال بلعومـه وحنجرته. أم قناته الهضـمية وقصـبته الهـوائية. لا شك أن الأشعـة ستكشف ذلك" (١٠٤).

وتسـهم هذه الـخطابات - جـمـيـعـهـا - فى تخـليق الشخـصية بصـورتها المأزومة. فى وعـى المتلقي. الذي. لابد. سيعى - أثناء سيره معها - مدى أزمتها.

من ناحية أخرى، ينتقل الخطاب من صيغة (هو) بالمعرفة

الكلية إلى صيغة (أنا المشارك) فى مواضع ثلاثة. تشترك - جميعها - فى أنه يتحدث بضمير (أنا). إما فى أعقاب حوار، أو لسد فجوة فى هذا الحوار. فعندما يخاطبه صديقه الطبيب قائلا: "اسمع يا صديقى ميم. قلت لك إن لإرادة الحياة دورها فى الشفاء من أمراض مستعصية. حاول أن يظل رأسك مسيطرا على جسمك" (١٠٥). يكون رد فعل ميم، هو الصمت. لكن الراوى عندما يتحول إلى الضمير (أنا) المعبر عن ميم، بعد هذا الحوار مباشرة، يوضح كيف أن حالة من اليأس قد انتابت (ميم)، حين يعرض شريط الأفكار فى داخل عقله، يقول: "دخلنا فى باب الكلام، رقبتى تطول كرقبة الزرافة، جسمى يتورم كجسم فيل، الفيل فيه تماسك، أما ترهلى فبعثرة، يتلكأ العرق فى ثنيات لحمى فأصاب بالالتهاب والتسلخ، أستخدم مسحوقا، ودهانا، يسكنان لا يشفيان" (١٠٦).

وهو ما يتكرر مرتين أخريين. لكن ما يلاحظ أن صوت ميم المتحدث بالضمير (أنا) لا يظهر أبدا بعد حالة فقدان السيطرة على جسمه، مما يتضافر مع هذه الحالة نفسها للدلالة علي غياب الوعي.

إنها صيحة التحذير التى يطلقها الشارونى، محذرا من فقدان الوعى، وزيادة سلطة الشهوات، وكيف أنها تؤدى إلى غيبوبة عقلية، ثم تؤدى - حين لا يسيطر العقل على هذه الشهوات - إلى موت مؤكد.

وفي صيغة أخرى من صيغ تزاوج شكلين من أشكال الراوى، نجد أن الشارونى ينتقل من صيغة (أنا المشارك) إلى صيغة (أنا المشاهد). حيث يكون الراوى شخصية مشاركة فى القصة، فى بدايتها، ثم ما يلبث أن يتراجع ليكون مجرد مراقب لشخصية أخرى، تأخذ هى دور البطولة، وهو ما يتواتر فى قصص : "باختصار"، و "المتسابقون"، و "نظرية الجلدة الفاسدة"، و "شكوى الموظف الفصيح".

ونجد فى هذه القصص، أن الراوى بصيغة (أنا) يكون شخصية أساسية في بداية القصة ونهايتها، ففى "نظرية الجلدة الفاسدة"، مثلا، نجد فى المقدمة أن الراوى يركب القطار، ثم يلتقى بشخص آخر، ويبدأ الحوار بينهما، ويحكى من وجهة نظر هذا الراوى، ثم ما يلبث أن يأخذ الشخص الآخر بطرف الخيط، ليبدأ في سرد حكاية يفهم بعد ذلك أنه هو الشخصية المحورية فيها، وهو شكل يمكن أن نطلق عليه :

السرد داخل السرد، أو القصة داخل القصة، فى صورة تشبه ما كان يحدث فى "ألف ليلة وليلة".

غير أنه من الملاحظ أن هذا التداخل فى أشكال حضور الضمير (أنا)، ومن ثم، التداخل فى الحكايات نفسها، يسمح للقصة أن تتسم بسمتين، أولاهما أنها تصبح قصة لها علاقة بغرض اجتماعى، حيث تحاول انتقاد ظاهرة سلبية فى المجتمع، ويحدث ذلك بشكل إيهامى فى مستويى السرد كليهما. قصة "نظرية الجلدة الفاسدة"، تنتقد أشكال الإهمال البسيط الذى يعيق - ولا شك - نمو المجتمع، وتقدمه، وقصه "شكوى الموظف الفصيح" تسير على نفس النهج. أما قصتا (باختصار)، و(المتسابقون) فتتوجهان إلى أفراد المجتمع، لتكرسا لحقيقة قدرية مفادها أنه لا موعد أو أسباب محددة للموت.

السمة الثانية : أن هذا الشكل سمح للراوى الأول أن يقوم بما أسماه جيرارجينيت "وظيفة الشهادة" حيث إن "السارد يشهد بصحة الحكاية ويعطى مصادرها، وهى ممارسة شائعة لدى ناشر رواية المراسلات، الذى يقدم المراسلة كحقيقة" (١٠٧).

وهو ما يظهر فى قصة "شكوى الموظف الفصيح" التى يظهر الراوى فى بدايتها مشاركا فى الحدث. ثم - بعد تسلمه للرسائل والشكاوى - يتراجع دوره تماما ليصبح مجرد عارض لهذه الرسائل. التى تؤدى دور البطولة. وتظهر معبرة عن شخصيته. التى ربما تكون هى نفسها شخصية المؤلف.

ومن ناحية أخرى يظهر عكس هذه الطريقة فى قصتى "قديس فى حارتنا"، و"الوباء" حيث يتحول (أنا المشاهد) الذى يقترب من شكل الرواية بضمير (هو). يتحول إلى (أنا مشارك) بوصفه شخصية تتماسس مع الشخصية الرئيسة.

ففى "قديس فى حارتنا"، يكون الراوى مجرد متابع للأحداث من خارجها. من أول القصة. وعندما يظهر الضمير (أنا) يكون ذلك فى حيز التعليق. أو التفسير. "نعم. نعم. إنى أعرف أن الإنسان يجب أن يكون أكثر ضبطا لعواطفه وانفعالاته" (١٠٨) إلا أنه ما يلبث أن يتحول إلى مشارك فى الحدث فقد "حدث بعد ذلك بأيام قلائل أن جاء عم إسماعيل. وأنا مستلق مسترخ على مقعدى المتأرجح. يسألنى على غير عادته. ما إذا كان هو حقا مجنون كما يقول له الآخرون .. ويبدو أن كل ما كان يرغب فيه هو أن أنفى عنه التهمة ببساطة. لكنى لم أفعل" (١٠٩).

وهو ما يعد حدثا فارقًا فى حياة الشخصية (عم إسماعيل) الذى سرعان ما يتحول عن موقفه الداعى للمقاومة، إلى الرضا بحالة الجنون، ذلك الرضا الذى سيجعله يعتزل حياة الناس "منذ ذلك اليوم قرر عم إسماعيل مغادرة دارنا، واتخاذ الخرابة المجاورة مسكنا له، رغم ما أبديته له من شديد الاعتراض " (١١٠)، الأمر الذى سيجعله يظهر فى شكل أقرب إلى الشكل الذى يرى فيه العامة الأولياء، فقد "أخذ عم إسماعيل يصبح أكثر هدوءا، وأكثر تأملا، كأنما هو على وشك مشروع خطير" (١١١):

هكذا يصبح تحول الراوى من الطريقة التى يشاهد بها الأحداث من الخارج، إلى الطريقة التى يكون بها مشاركا فيها، علامة فارقة فى تطور القصة.

رابعا : استخدام الضمير (أنت) :

يعد استخدام الضمير (أنت) من طرق السرد الحديث، التى تغير من شكل ومحتوى القصة القصيرة، وتستخدم هذه الطريقة إما لتوجيه خطاب مباشر من الراوى إلى الشخصية، كما لاحظنا فى (سياحة البطل)، وعبر تشاكل بينهما، أو فى التوجه بالخطاب - مباشرة - إلى القارىء، عبر ما يسميه

جيرار جينت (وظيفة التواصل). حيث نجد "السارد يتوجه إلى المسرود له وهو القارىء النصى. ليحقق. أو يحافظ على التواصل" (١١٢). هذا التواصل بين الكاتب والقارىء سيتيح له الفرصة لأن يكون راويا يثق القارىء - بشكل ما - فيما يرويه. كما أنه - من ناحية أخرى- سيتيح الفرصة للقارىء أن يشارك فى القصة. عن طريق تقديره. بشكل واضح. لدوافع الشخصية وانفعالاتها. وهو ما عده د/ أحمد درويش "هدما لحاجز القاص - القارىء". وضرب عليه مثلا بقصة "القيظ" (١٠٤).

ففى قصة "القيظ" على الرغم من أن الراوى يكون واسع المعرفة. ويروى بالضمير (هو). مع كونه أحادى الزاوية. فإننا نجده يظهر فى الجمل الاعتراضية التى يفسر. ويشرح بها بعض الأشياء فى القصة. سواء أكانت خاصة بمحمود المثقف. الشخصية الرئيسة. أو بمحمود البائع الذى يعد انعكاسا للمثقف فى صورة ما. إلا أن الراوى يظهر مرات أخرى في القصة. بشكل يتوجه به مباشرة إلى القارىء. تأكيدا على أن هذه الأحداث مجرد قصة. لها مؤلف. مما سيجعلها تقترب من الشكل التغريبى. الذى يحاول أن ينفى عن نفسه أى

شبهة محاكاة. يقول : "ولسنا نعرف اسم عروس بائعنا محمود. وليس من المستبعد أن تكون إلهاما كذلك. ولكن لا تتسرع وتظن أن هناك حيلة قصصية تجعل من إلهام عروس البائع هى نفس إلهام الفتاة الثالثة فى حياة محمود شابنا المثقف" (١١٤). هكذا بعد أن قال من قبل "ربما سأقصها عليك فى قصة أخرى" (١١٥). مشيرا إلى حادث فقد محمود البائع لإحدى عينيه. ثم يقول بعد ذلك "ولن أوهم القارىء بأننى لا أعرف ما دار بينهما من حديث .. بل إننى لأدرك الآن مبلغ الرغبة في معرفة كنه هذا الحديث. ولكنى سأخلص إن قلت إنه حديث ليس من المستبعد أن يبدو تافها وسخيفا. فما أكثر ما يجعل الآخرون سعادتهم تتوقف على شروط تبدو لنا - من وجهة نظرنا - سخيفة وفى مجرد سردها إملال ومضايقة لنا". ثم يتوجه بالخطاب المباشر إلى المتلقى "أليس من الأفضل أن تجعله أنت أى شرط يمكن أن ينال من تقريرك. بحيث يصبح أهلا لخلق مأزق إذا لم يتم تنفيذه" (١١٦).

إن الشارونى يشرك القارىء في صنع الأحداث. وإذا كان هذا قد يبدو مؤديا لبناء مهلهل. فإنه - فى هذا الموضوع بالذات -

يتراجع هذا الشرط الذى سيتدخل به القارىء (افتراضيا) إلى مرتبة غير مؤثرة فى بناء القصة. حيث إن شيئا ما يحدث، لا يهم ما هو هذا الشىء، ولكن المهم أنه يحدث حتى لو كان لا شىء. وهذا الشىء - حال حدوثه - أيا كان، سيؤدى بالفعل إلى خلق ذلك المأزق.

وتكرر هذه الصيغة فى قصة (مصرع عباس الحلو)، فى محاولة لإدخال القارىء في صلب النص، ليكون قاضيا يحكم فى المذكرة الدفاعية التى يقدمها الراوى، وذلك عندما تظهر عبارات مثل "لاشك أنكم ستعلمون مقدار الصعوبة التى واجهتنا" (١١٧)، ومثل "وأنتم تضحكون - لا شك - من جدوى هذا الاتهام" (١١٨)، ومثل "ومع ذلك فسنتمشى طبقا لتقاليدكم ونوجه الاتهام أولا إلى أشخاص معينين" (١١٩).

وقد تكررت هذه الصيغة - كذلك فى قصص مثل - : "الوباء" مرة واحدة، وبصورة مبتسرة، حيث يريد الراوى (أنا المشارك) المتحول عن (أنا مشاهد) أن ينفى إصابة الشخصية الرئيسة بالوباء، حيث يقول "قالت إنها تشعر ببعض التوعك .. وقالت إنها تخاف، ووضعت يدها على بطنها، وما لبثت أن تقيأت .. لا تنزعج سأطمئنك، لم يكن ما أصابها

سوى تقيؤ هستيرى» (١٢٠)

كما يظهر هذا الأسلوب نفسه فى قصة "العشاق الخمسة"، حين يقول الراوى (أنا المشاهد) : "ولا تحسب أن هذا تعبير شاعرى بل أرجوك أن تصدق أنها كانت حقا ترتجف، واللهب يرتجف، وجميعنا نرتجف" (١٢١) فى تأكيد - يكاد يكون تقليديا - على صحة ما يروى، وهو نفس ما يحدث فى قصة "إنسان الغابة"، حين يبدأ الراوى القصة بالتوجه - مباشرة - إلى القراء، ولعل هذا من سمات الكتابة الصحفية، حين يقول "أيها السادة سأروى لكم قصتين قصيرتين جدا، شاءت الأقدار أن أكون شاهدا عليهما" (١٢٢)، وقد يستخدم الضمير (أنت) فى صورته التقليدية - كذلك - حين يكون هناك خطاب موجه من شخصية إلى شخصية أخرى، وهو ما يحدث على مدار قصص مثل "رسالة إلى امرأة" حيث تقنية الرسالة تستلزم هذا الضمير.

ومثل القصص التى أشرنا إليها - قبلا - بوجود شخصيتين تتحول إحداهما من (أنا مشارك) إلى (أنا مشاهد) حين تتوجه الشخصية الثانية حاكية للأولى فى قصص مثل "باختصار"، و "المتسابقون"، و "نظرية"، و "الجلدة الفاسدة".

وتظهر - كـذلك - فى قصة "أنيسـة" جيث تتوجه المـعلمة بالخطاب إلى الأطفال فى المدرسة، حـين تقص عليهم قصة يهوذا الخائن.

وهكـذا يمكـن أن يـكون تنوع أشـكال الحـضـور للراوى داخل القصة الواحدة حافزا لتقنيات تجريبية. كما أنه يؤدى إلى بناء قـصة تعـبيـرية، تحاول الوقـوف على أبعاد الأزمـات، بمحـاولة تأملها بشكل دقيق ومترو.

خامسا : لغة السرد

لا يمكـن النظر إلى أى عمل أدبى بدون النظر إلى لغته. وبما أن القصة القـصيرة بوصفها عـملا أدبيا، تعتمـد أساسا على السـرد، فإن هذا السـرد لا يمكن النظـر إليه إلا عـبـر جزئيـاته الصغرى التى تتكـون - أسـاسـا - من وحدات لغوية.

إن النص الأدبى يبـغى - فى أحـد أهدافـه - أن يـغـيـر من طبيعة التعـامل مع اللغة. فالأدب "هو ذلك النوع من الكتابات الذى يمـثل عنفا منظمـا ضد لغـة الخطاب العـادى .. فالأدب يغير اللغة العادية، ويكثفهـا، ويخرج خروجا منهجيا على لغة الخطاب اليومى" (١٢٣). وسـمة المنهجية هنا تعبير عن نسـق فكرى تدور فى إطاره هذه العملية. فإذا كـان السبيل التقليدى

إلى الخروج عن اللغة اليومية، هو استخدام أشكال البلاغة التقليدية، فإن السبيل الحديث سيختلف، بصورة تجعلنا ننظر إلى الشكل الفنى للغة بصورة مختلفة، تعتمد على التجاور، والسياق.

ولهذا العنف ضد اللغة اليومية، ما يبرره حيث إنه "فى المرسلات التى تهدف إلى الاتصال العادى - أى تحقيق مجموعة من التصورات والأفكار فى ذهن المتلقى - يتم قمع إمكانات اللغة لصالح مقاصد المرسل" (١٢٤).

إن هذا التصور - وإن أحالنا إلى علاقات السياق السردى فى القصة - فإنه يجعلنا - كذلك - نحاول النظر إلى أصغر خلية فى هذا السياق، بحيث تكون "الكلمة فى مثل هذه الروح النقدية ينظر إليها من خلال المجهر، لاكتناه أسرارها، والوقوف على جانب من خصائصها الدقيقة، ومحاولة تبين خيوط شبكة العلاقات بها، والتعرف على بعض قوانينها تعرفا يمكن أن يساعد على إضاءة النص" (١٢٥).

فإذا نظرنا إلى اللغة السردية، فإننا سنجد أن القصة القصيرة - وإن تكونت من عدة جمل - فإنها لا تتحول إلى مجموعة جمل، وإنما تظل فى إطار كونها جملة طويلة،

تسهم كل كلمة فيها فى فعاليتها، بحيث تصبح الإشارات اللغوية محيلة إلى أكثر من مجرد معنى معجمى، فاللغة هنا "تعود إلى وظيفتها الأولى حين كان يتلقاها الإنسان، فلا يدركها مجرد رموز وأصوات، بل يتخيلها حياة، وجنا، وعفاريت، ويتخيل قائلها ساحرا، صاحب قدرة خارقة تتحكم فى مصيره" (١٢٦). وعلى هذا الأساس من الاتساع الدلالى للغة، يمكن أن نعتبر أن "الخطاب الروائى خطاب شعرى لكنه لا يندرج عمليا ضمن التصور الراهن للخطاب الشعرى" (١٢٧)، وهو ما نفهمه انطلاقا من رؤيتنا للقصة القصيرة على أنها جملة طويلة، لكنها جملة ذات دلالة واسعة، تحيل إلى مدلولات أشمل من مدلولاتها المعجمية، وهى الإحالة الناتجة أساسا عن تجاوز كل التقنيات المستخدمة فيها، مما يخلق لها بلاغتها الخاصة، حيث إن "قيمة الشكل البلاغى تتوقف على الهامش القائم بين الكلمات، وبين ما يتلقاه القارىء منها فى ذهنه متجاوزا لها فى الآن ذاته" (١٢٨).

وهكذا فإن للقصة فنيتها الخاصة التى تعتمد على اللغة - أساسا - داخلة فى نسيج النص، ومشاركة بفاعلية فى التكوين السردى، وبذلك يمكن أن ننظر إلى اللغة القصصية

فى قصة يوسف الشاروني بوصفها إحدى العناصر المكونة لطرق السرد، بهذه الطريقة - فيما نرى - سيكون النظر إلى بعض أشكال ظهور اللغة فى قصة الشاروني، نظرا ذا فائدة في إضاءة هذه القصص.

أ- اللغة الخالية من التأنق :

يتهم يحيى حقى أسلوب الشاروني فى قصصه بـــــــــ "الجفاف و النغمة التقريرية التى لا تعين على هز شعور القارىء" (١٢٩)، ويذهب فى الاتهام إلى حد أبعد حين يقول : "إن يوسف الشارونى هو عشماوى التشبيه، وكنت أود له أن يتخفف قليلاً من حيائه، وأماتته حتى يتلون أسلوبه" (١٣٠).

وهناك الكثير من النقاد من أشار إلى تقريرية أسلوب الشارونى، ولكن بشكل آخر. فقد اجتمع الرأى على أن لغة الشارونى تكاد تكون - بالفعل - خالية من التشبيه، وغيره من أشكال البلاغة التقليدية، ولكن هذا الجمع قد اتفق - كذلك - على أن اللغة التقريرية لدى الشارونى من أهم ما ميز أسلوب الشارونى من حيث خدمة هذه اللغة للسرد، ولبناء القصة عموما.

ولن نستطيع أن نحصى هذه الآراء، ولكننا سنكتفى

ببعضها الدال.

ففى قصة "العشاق الخمسة"، نجد الشاروني يمزج بين الخاص والعام، فى تكوين ثنائى متكامل، تمثل فيه الفقرات المتماسة مع الهم العام خلفية للنص، تعرض فى شكل جملة تقريرية. وهو ما يراه أحد النقاد "تعبيرا عن أزمة فكرية أكثر منها واقعية" لذلك فعندما "قدم لنا الشاروني الحياة الصعبة التى يحياها شباب مصر بوجه عام، فقد كان ذلك من خلال جملة تقريرية، ولغة علمية قاطعة، وليس من خلال أحداث القصة، أو أسلوب المؤلف" (١٣١)، وهو ما يبدو واضحا من خلال تلك الفقرات التى نراه يقرر فيها "ففى منتصف القرن العشرين بعد الميلاد كان يعيش فى مصر جيل من الشباب شاهدوا الماضى ينطفىء وراءهم، وشاهدوا المستقبل لغيرهم، ولم تستطع أقدامهم أن تثبت فى الحاضر" (١٣٢)، ونلاحظ أن التقريرية هنا تقترب - فعلا - من لغة التأريخ التى - وإن استخدمت الاستعارة بشكل جزئى في (الماضى ينطفىء) - فإن هذه الاستعارة ستبقى محدودة الأثر فى إطار سياقه التقريرى، بل إنها ستصبح هاهنا، أقرب إلى الحقيقة منها إلى المجاز، وهو ما سوف يساير آراء الكثيرين،

من أن الشاروني "قد نجح في أن يكتب بلغة تخلو من المبالغات، والتشبيهات، والاستعارات، لغة تطابق خبرة حقيقية في دنيا الواقع" (١٣٣). هذا الخلو من المبالغات والتشبيهات .. إلخ. هو ما جعلنا نقف في قصة الشاروني القصيرة أمام تجارب تنبع أساسا من الواقع، وتهدف إلى التماشي مع طبيعة العصر، حيث إنه "من الطبيعي أن يتأثر الأدب، وهو نتاج إنسان يعيش في عصر معين، ويخضع لفلسفته، فلم نعد أمام الجمالية المتأنقة فحسب، بل أصبحنا أمام أنواع أخرى من الجماليات .. قد تستخدم الألفاظ العادية، والثرثرة اليومية، وتوافه الحياة الروتينية" (١٣٤)، وهذه الجماليات الجديدة - ذاتها - هي مما يعتني به الشاروني في قصصه، فهو يهدف إلى خلق صورة حية، تعتمد على تكوين لغوي مساير لهذه الصورة في أزمتها، ومعبرا عن هذه الأزمة الخانقة بشكل فكري، وحتى عندما يريد أن يصور جوا ما، فإنه لا يستخدم البلاغة التقليدية، وذلك لأنه "فنان حقيقي، فلا يوجد أي اصطناع أو تكلف، إنه أمين لموضوعه، خاضع لأبطاله، محترم لقارئه، ولا يحاول أبدا أن يعمي بصره بعبارات براقة، أو تركيبات غير مألوفة" (١٣٥).

وبهـذا يصبح الـتقـرير مـساعـدا للقـارىء على الولوج إلى داخل النص الأدبى، بجـوه الذى قد يكـون قـاتما أحيـانا، بدون أن يتعرض لعوائق التزيين التى قد تسلمه إلى الإعجاب بالتركيب البلاغى، مما يصرفه عن المعايشة الحقيقية للنص.

إضافة إلى ذلك أن الشـاروني حين يستخدم التشـبيهات - أو غيرها من الصيغ البلاغية - يكون ذلك خادما للسرد، وللجو التصويرى الذى يحاول أن يرسمه، ويرسم الشخصية المأزومة في داخله، فإذا كان يقول فى "دفـاع منتصف الليل" : "سمعت طرقـا ناعـما عـلى الباب، كـأنه وقع حـوافـر الدواب فى ليـالى الحـصاد، أو كـأنه تسـاقط المطر فى أوائل الخـريف، أو كـأنه تكسر أحطاب جافة تحت أرجل حيوان .. فوجف قلبى" (١٣٦)، فإننا نلاحظ أن هذه التشبيهـات المتعددة تحاول إثبات رهافة الدق، حـتى يسـتطيع القارىء أن يـتخـيل مـدى انخفـاض هذا الصوت الطارق، الذى على الرغم من انخفاضه، يسبب انزعاجا لهذا البطل المأزوم، ثم يعود فيقول : "ثم عاد الطرق من جديد شـديدا، مـغمورا فى الظلام، كـأنه أحجار يـلقيهـا أطفال على شـجرة النـخيل، أو كـأنه أظافـر كلب يبـحث عن عظمـة بين التراب، أو كـأنه ريح تصـفق حطام منزل خرب" (١٣٧)، وفى هذه

التشبيهات تصعيد لحدة الصوت، التى سيوقن المتلقى أنها صعدت - بالتالى - من حدة انزعاج البطل، وهكذا يجعل الشارونى اللغة فى خدمة القصة، والتشبيه فى خدمة الحالة القصصية، وتصاعد الأزمة. "إن الشارونى ليس مغرما بتعداد مشبهات بها، ولكن هذه وسيلته لاستحضار الجو التصويرى" (١٣٨)، وعلى ذلك فإن اللغة - شأنها شأن كل عناصر القصة الأخرى - تخدم الفكرة لدى الشارونى، الذى يصرح أن الفكرة عنده هى الأساس، وأنه يبدأ "بالفكرة أولا. الفكرة تكون موجودة عندى، ثم أبحث لها عن الحادثة، أو الشخصية التى تناسبها" (١٣٩)، على حد تعبيره.

فإذا لم تكن البلاغة التقليدية خاضعة، خادمة لهذه الفكرة، فإن التقرير يكون هو الأولى بالرعاية هنا، وعلى ذلك تصبح اللغة جزءا من آليات القصة، وطرق السرد لديه، وكذا جزءا جوهريا من بنية العمل الفنى.

ب- تجاوز المتناقضات :

إذا كانت اللغة التقريرية تخدم السرد، فإن يوسف الشارونى قد أسبغ على هذه اللغة من الطرق، ما يحاول به الإسهام فى اكتمال هذه الخدمة، ولعل من أهم هذه الطرق،

ما يتعلق بعلاقة اللفظة بلفظة أخرى، نظرا إلى معناها. وهى علاقة تصبح في مواضع الذروات في القصة - لديه - علاقة عكسية، انطلاقا مما سماه هو، فى إطار رؤيته لتصوير عالم الشخصيات المعقدة فى الأدب الحديث. "استخدام الألفاظ التى تدل على ظلال المعانى، لرهافة العالم الداخلى للشخصيات. بل استخدام اللفظ، وضده، للحصول على معنى جديد من هذا التجاور بين الإيجاب والنفى" (١٤٠).

إن الشارونى يفجر طاقات اللغة الكامنة، عبر وسائل جديدة، تهدف إلى مسايرة الدقة الشعورية، للشخصيات. بل إنه يحاول اختراع التراكيب التى تؤدى إلى التعبير عن هذا الشعور الدقيق، المتخلق - أساسا - فى إطار أزمة لها تداعياتها النفسية لدى الشخصية. (ألا يردنا هذا إلى فكرة العنف المنظم الذى يمارسه الأدب ضد اللغة ؟)

ففى قصة "دفاع منتصف الليل"، نجد أن حالة المراقبة التى يوضع تحتها البطل تسبغ عليه حالة من حالات التوجس الدائم، من اللحظة القادمة - وهو ما أشرنا سلفا إلى ظهوره فى دفاعه الأخير، وهذه الحالة تجعله ينتظر - دائما - وقوع شر ما، شر متعلق بهذه المراقبة. لكن هذا الانتظار، والتوقع

لا يرقى - أبدا - إلى مرتبة اليقين. ولعل ذلك له ارتباط بمراقبيه. الذين يتركونه محترقا بنار الانتظار. حتى إذا ما أتوه يكون على استعداد للاعتراف بكل جرائمه المفترضة. إن هذه الحالة هي التي تتصاعد. بعد دخوله لبيته مباشرة. فهو يظل منذ لحظة الدخول منتظرا أن يطرق الباب من يدخل ليستكمل مراقبته. يقول : "فإذا كان ثمة من يتبعنى فليطرق الباب وليواجهني في نور بيتي. وليحدد لي شكله. وصوته. ومهمته. فهذا خير من تحركه في الظلمة خارج بيتي. كأنه هاجس شيطاني أعرفه ولا أعرفه. كأنه قريب جدا مني. وبعيد جدا عنى. وكأنه موجود ولا موجود" (١٤١)

هذه الألفاظ التى تتجاور مع مضاداتها. تمثل إحدى دعائم أزمة هذه الشخصية. التي يخلقها وجود شخص يتبعها. إنه يعرفه لأنه يعرف أنه موجود. وقد يستطيع أن يحدد بعض سماته. لكنه بالفعل لا يعرف من هو. غير أن هذا التجاور يخلق علاقة لا يمكن وصفها أو تسميتها. وإنما هى تلك العلاقة الخاصة جدا بين شخصين لا توجد بينهما علاقة ظاهرة.

وهو ما يتسق مع ما عبر عنه الشارونى. فى حديثه عن

(رهافة العالم الداخلى للشخصيات). إضافة إلى أن هذا الأسلوب له ما يبرر أهميته من ناحية أخرى. حيث إن "الفنان ينطلق من التعارض بين الأضداد كي يصل إلى إعادة امتصاصه وتأليفه" (١٤٢): هذا التأليف الذي يخرج مبدعا على غير مثال. من حيث تعبيره الفني عن شيء لم يسبق التعبير عنه.

وهو الأسلوب الذي يستخدمه الشاروني في قصة "لمحات من حياة موجود عبد الموجود". وبصورة أشد وضوحات للتعبير عن أزمة الشخصية. التي تبدأ أزمتها من قاعدة فلسفية. يؤمن موجود بها. ويظل يرددها دائما: "أنا خائف إذن أنا موجود" حيث إن هذه القاعدة تلقي بظلالها على كل حياته. ولعل سببها يبدو واضحا في قوله : "تجربتي في القرية والبندر أولا، ثم مع زملائى وزميلاتى فى الكلية علمتنى أن أتهيب وأخشاهم لكنى لا أتعلم حاجتى إلى الآخرين تدفعنى نحوهم. وتشككى فيهم يدفعنى عنهم"(١٤٣).

وهو ما يجعل لهذا الخوف مكانا أصيلا داخله. غير أن هذا الخوف ينبع أساسا - وكما في بطل الدفاع - من تشككه في المستقبل. وخوفه منه. فيردد "إذا اطمأننت خفت وإذا خفت اطمأننت. وإذا اطمأننت تشاءمت. وإذا خفت احتميت

وحميت. من يومها يقلقنى ألا أجد ما يقلقنى " (١٤٤).

إن هذا التجاور بين الشيء وضده. قد كون من الشحنات الدلالية ما يعجز لفظ أو تركيب آخر أن يعبر عنه بهذه الدقة. وذلك لأنه يصور حالة من حالات الوسواس القهري. التي لم تجاول اللغة. من قبل. التعبير عنها. إنه الوصول الفعلي إلي التعبير لغويا عن مستوي ما تحت الشعور. أو اللاشعور. عبر إبراز تناقضات هذه المنطقة. فعبر تصعيد هذه الأزمة يصل التعبير إلى منتهاه. حين يعلن عن تقوقع الشخصية داخل نفسها "أنا خائف إذن أنا موجود".

كما يستخدم الشارونى الطريقة نفسها في قصة الكراسى الموسيقية. ولكنه هذه المرة يهدف إلى إبراز التناقض الجوهرى بين الأحداث في القصة.

من ناحية أخرى يستخدم الشاروني التجاور تزاوجيا بين الألفاظ المتناقضة. للإسهام فى إسباغ دلالة جديدة على إحداها. ذلك ما يمثل "الهدم الخارجى للفظة. لتنتصب من خلفها أبنية العلاقات الداخلية. مشيرة إلى الجوهر المختبىء خلف ركام الصور الظاهرة"(١٤٥).

وهو ما يمكن أن نلحظ مثالا عليه من قصة "العشاق

الخمسة" حين يجتمع الأصدقاء بعد موت صديقهم الشاعر، وبعد أن تستحوذ الخمر على عقولهم، نجد الراوى يعبر عن حالتهم قائلاً: "ضحكوا وتشاجروا، ثم ضحكوا وغضبوا، ثم ضحكوا وضحكوا" (١٤٦). فاقتران لفظ الضحك - كل مرة - بلفظ آخر (تشاجروا، وغضبوا) يجعل من المتوقع أن يكون اللفظ الثانى في الجملة الأخيرة معبرا عن الدلالة نفسها، لكن الشارونى يخالف هذا التوقع، ويكرر كلمة ضحكوا مرتين، كسرا للتسلسل، وإيحاء بما تحمله هذه اللفظة من شحنات انفعالية، تعبر عن حالة من الضحك الهستيرى، المشير إلى أزمة داخل هذه الشخصيات جميعها.

ج- اللازمة اللغوية :

ويعرف روبرت همفرى اللازمة بردها إلى أصلها، من حيث هى مصطلح مستعار من الموسيقى، لكنه يلاحظ أن اللازمة المستخدمة كطريقة للتعبير فى القصة تختلف - دون شك- عن اللازمة الموسيقية، وأن التشابه بينهما يبقى فى إطار السمات الجزئية المتعلقة بالتميز والتكرار لذلك فهو يرى اللازمة اللغوية على أنها "صورة متكررة، أو كلمة تحمل ارتباطا ثابتا بفكرة معينة أو بموضوع معين"(١٤٧)

وقد استخدم الشارونى اللازمة اللغوية فى قصة "زبطة"

صـانع العـاهات" بحـيث أسبـغت نغـمـة مـتحـدة على مـدار القصة، هذه النغمـة، بداية من العنوان، ثم بداية القصة التي يقول فيها: "صنع يصنع فهو صانع، وصنع المصنع السيارات، وصنعت المصانع القنابل، فـهي صناعة، وهي مصنوعة، وعم كـامل يصنع البسـبوسـة، وحـسبنية الفـرانة وزوجهـا جعـدة يصنعـان الخـبز، وكـانت الست أم حـمـيدة الخـاطبـة تصنع العـائلات، وصنع المسـيح المعـجزات، وصنع زبطة العـاهات" (١٤٨).

وذلك في مقـدمة لدفاعـه عن زبطه، الدفاع الذي سيـركز أساسا، على أن زبطة - بهذه الصورة - لم يفـعل شيئا سوى مجاراة طبيعة العصر (الصناعى) الذي يعيش فيه.

ونلاحظ أن الـكلمــة التى تؤدى دور البطـولة هنا - حـيث سـيمـتـد أثرها على طول هـذا الدفـاع عن زبطه - هى كلمـة (صنع)، التي أدت إلى أن "تقوم مقدمة القصة مـقام افتتاحية الأوركسترا، وقد تبدو هذه المقـدمة مقحمة، أو أنها من سجع الكهان الذي لا يحمل وراءه حـصيلة، ولكـن يد الشاروني تحرك هذه الألفاظ فتخلق فيها نغـمة هى (الموتيفا) الأساسية في القصة، إن هذه الألفاظ فى اشتـقاقاتها القـاموسيـة تحمل

طابع القصة. أن كل شيء متساو وباطل"(١٤٩). وذلك ما سوف يتضح على مدار القصة. خاصة إذا لاحظنا هذه اللفظة. في مرات ظهورها التي تؤكد إن الصناعة تعد معادلا للتغيير من الطبيعة الأصلية. بما يؤدى إلى فساد هذه الطبيعة وتغيرها "ففي هذه الأثناء كان زعماء العالم يصنعون الحقد والكراهية في القلوب. ويصنعون القنابل والطائرات في المصانع. ثم مزجوا الجميع. وصنعوا منه حريقا عالميا كبيرا" (١٥٠). فإذا كانت هذه هي صناعة العالم. فإن زيطة - بصناعته للعاهات - يصنع الرقة والعطف في قلوب المحسنين.

وقد استخدم الشاروني اللازمة بصورة أخرى في قصة (هذيان). حيث البطل المحموم. الذى قتل محبوبته يهذى. ويكرر بين الحين. والآخر جملة "أضيئوا الأنوار" في تعبير واضح عن مدى الظلام الذى يعيش فيه. بعد اقترافه لجريمته. وذلك بشكل يجعل من تلك الجملة إسباغا لأزمته النفسية. واستبطانا لدواخله.

د- استخدامات تركيبية أخرى :

تعددت محاولات الشاروني في إطار تفجير طاقات اللغة

داخل شكلها التقريري، فى محاولة لخلق نموذج تعبيرى لهذه اللغة، ويمكن أن نرصد بعض هذه المحاولات فيما يلى :

أ- إسقاط حروف العطف :

يقرر جون كوين أن "الربط في اللغة السائدة يتم في صورتين، إحداهما (هكذا) وأضح ويجري من خلال وسائل تركيبية قوية يمكن أن تكون حرف عطف أو ظرف. والثاني تضمين ويتم من خلال تجاور بسيط"(١٥١) وما نراه فى لغة الشاروني حين تستخدم النوعين من أشكال الربط. إلا أن الشاروني أحيانا - وفي شكل تعبيري - يعمد إلى نمط التجاور مثلما يحدث في قصة "الزحام". حيث إسقاط الحروف الرابطة يعد معادلا لتحطيم الفواصل بين البشر رغما عنهم، نتيجة لشدة الزحام الذي يوجدون فيه. فتأتي الجمل مبتورة. غير متصلة ببعضها، في شكل يبدو مرهقا، نفس الإرهاق الذي يصيب من يزاحم.

إن الجمل تزاحم نفسها في مثل قوله "في الصيف فضلت النوم خارج الغرفة في الردهة التي تطل عليها بقية الغرف. في الشتاء لم أحتمل البرد" (١٥٢). وكذا في قوله: سخونة الشمس تلسع رأسى الذى دب فيه الصلع، حرارة الجو

أذابت نضارة النساء. تبخرت عطورهن. فاحت رائحة العرق من تحت آباطهن. لم يقبل أتوبيس ثالث. أسأل واحدا بجوارى عن الساعة. فيجيب وهو ينفخ: الساعة مليون" (١٥٣). إن هذا التحاور يصل إلى حد تزاحم الجمل بعضها خلف بعض تباعا. و "واضح أن الشارونى قصد قصدا إلى إسقاط الروابط من حروف عطف وغيرها. وذلك يتناسب مع ازدحام الأحداث وتشابكها" (١٥٤). مما يجعل اللغة بوصفها أداة تعبيرية تؤدى دورها بشكل فعال. يلقى بظلاله على القصة كلها. خاصة إذا لاحظنا تواتر هذه الطريقة فى الكثير من عبارات القصة.

٢- حروف العطف وسرعة الحركة :

يستخدم الشاروني حروف العطف استخداما متميزا. وقد سبق أن أشرنا إليه سابقا. ففي قصة (الطريق) نجد تصاعد الحركة في المشهد الذي يرصد فيه الراوى ما يراه الأستاذ قدرى. ولنلاحظ ذلك – مرة أخرى-. يقول "وهكذا انطلق يسير متظاهر بقراءة واجهات المحال. ومراقبة وجوه العابرين. فهناك عمامة. وهناك طربوش. وهذه عربة. وتلك دراجة. وهذا عابس. وذا باسم. وهذه لحية. وذلك شارب" (١٥٥). ونلاحظ استخدامه لحرف الواو فى العطف. الذى يتبدل. بعد ذلك

بقليل، حين يقول "ومحل أقمشة، فساعات، فجبن ... فرائحة تفاح، فرائحة خبز، فصوت سوط، فأرض الطريق، فطرف البنطلون: فوجهان، فوجوه، فوجوه، فوجوه، فوجه عجوز أفندى" (١٥٦). وهذا التغير في حروف العطف هو ما يجعلنا نحس بمدى التغير فى سرعة الجملة، وبالتالى فى سرعة دخول هذه المشاهدات إلى ذهن الأستاذ قدرى، خاصة إذا لاحظنا أنه كان يرى - عند استخدام الواو - فى الوجوه التى يراها سمات تميزها كاللحية أو الشارب، أو الابتسام أو العبوس، ثم عند انتقاله إلى السرعة الأعلى - باستخدام الفاء - لايجد متسعا لملاحظة مثل هذه السمات، فنجده يلحظ مجرد وجوه، مما يعد معادلا لسرعة فوران الأزمة داخله، فى تواز واضح بين ثلاثة خطوط : تصاعد الأزمة بداخله، وتصاعد سرعة سيره، ثم تصاعد سرعة اللغة.

٣- اللغة المتصاعدة :

استخدم الشاروني بناء الجملة عن طريق تكرار المضافات للتعبير عن شكل آخر من أشكال التصاعد، مثلما نرى فى قصة "لمحات من حياة موجود عبد الموجود" حيث موجود - حين كان على علاقة اثمة مع أو زوجته - يقرر أن "ترك

المفتاح، مفتاح باب البيت معها. خط دفاعنا الأول. ترك المفتاح، مفتاح باب الغرفة فى ثقبه خط دفاعنا الثانى" (١٥٧). غير أن هذا التصاعد يظهر مرة أخرى - فى الصفحة نفسها - حين يقول: "تبين أن زينب (زوجته) ألقت بنفسها من فوق السور. سور السطح. الذى به غرفتى" (١٥٨) فى صورة تساير تصاعد أزمته من جراء اقترافه جريمة الزنا بالمحارم. إلى اقتران هذه الجريمة بموت إنسان يمت له بصلة حميمة (زوجته). وهو ما يمثل عنصرا مهما في أزمة خوفه الوجودية. وهو - كذلك - ما عبرت عنه القصة - في الجمل السابقة - في صورة لغة انفعالية متصاعدة.

ملحق تقني:

استخدام فضاء الصفحة في قصة يوسف الشاروني

تعد القصة القصيرة فى صورتها الحديثة. فنا أدبيا مقروءا بالدرجة الأولى. وذلك لاعتمادها فى الأساس على تقنية الطباعة. فى التواصل والانتشار بين جمهورها. فهى تطوير جذرى لقالب فنى بدائى. ليتفق مع الطباعة" (١٥٩). لذلك فإن عملية تلقى القصة القصيرة تعتمد على عين المتلقى. مدخلا أساسيا من مداخل عملية التلقى هذه. الأمر الذى يجذب الانتباه - بشدة - إلى الدور الذى يؤديه. أو يجب أن يؤديه. الفراغ الطباعى فى بناء القصة القصيرة. حيث يمنح هذا الفراغ للنص شحنات جديدة. لا يمكن ملاحظتها إلا عن طريق النظر إلى هذا الفراغ. حيث إن "السطح المرئى.. قد أصبح مشحوناً بمعنى مفروض، ولأن الطباعة لم تكن تتحكم فيما كانت توضع لتشكل منه نصا فحسب. بل كذلك فى الموقع الدقيق للكلمات على الصفحة. وعلاقتها الفراغية إحداها بالأخرى" (١٦٠). وهو ما يجعل هذه الآلية مكملة للخطاب الذى يحمله النص.

وإذا كان الفراغ الطباعى يؤدى دوره الرئيس فى الشعر

(الحـديث منه على وجه الخـصـوص) كمـا أكدت العـديد من الدراسات (١٦١)، فمن الممكن ملاحظة هذا الدور كذلك - فى القصة القصيرة، حيث إن القصة تتخذ، فى شكلها التقليدى، نمط الكتابـة المستـمرة فى الصفـحة، بحـيث لا تبدو فيـها المساحات البـيضاء إلا فيما بين الفقـرات، وبحيث يتضح، فى الأشكال التجريـبية فـى القصة القـصيرة التوزيع المـحسوب، المـقصـود لهذه المـساحـات، واسـتخـدام علامـات الترقـيم، والنقـط، استخداما يمنح النص القـصصى بعدا جديدا، قائما على تلك العـلاقة الجـدلية بين الأسـود (مسـاحات الكتـابة)، والأبيض (مسـاحات الفراغ).

اسـتخـدم يوسف الشـارونى بعض آليـات الفراغ الطبـاعى اسـتخـدامـا ينم عن وعـيـه بدورها الـفـعـال فى منح النص القـصصى أبعادا جـديدة، وإن كـان هذا الاسـتخـدام قـد بقى بعض الأحيان فى إطار الاستخدام الـتقليدى، فإنه قد جرب عن طريقة تقنـيات، يمكن أن تعد رائدة فى مـجال الوعى بأهمـية الفراغ الطباعى فى القصة القصيرة.

ومن تلك التقنيات :

أ- علامات الترقيم والنقط :

استخدم الشارونى علامات الترقيم فى كل قصصه بلا استثناء، استخداما يتسق مع القواعد التى وضعت لها، مثل تقسيم الجمل، والفصل بينها، والربط، والاستفهام، والتعجب، وشرطة الحوار، وأقواس التفسير، وأقواس التنصيص للحوار.

وقد حرص على وجود هذه العلامات فى شكل محسوب، ودقيق، بحيث توضع كعلامة فى مكانها الخاص بها، وأدى هذا الحرص إلى استخدامه لهذه العلامات فى حالات كان من الممكن التخلى عنها فيها، وكان هذا التخلى من السمات التى - إن وجدت - ستقوى الدعائم التى يرتكز عليها النص كما نجد فى قصته "الزحام"، التى نص فيها على التلاصق سمة عامة للزحام وعلى أن هذا التلاصق يؤثر على اللغة، ففى الزحام "تتلاصق الأجساد، تتلاصق الكلمات، يختفى العطف، تختفى حروف العطف، يتلاشى الوصل، تتلاشى أسماء الوصل" (١٦٢)، حيث يصر على استخدام الفاصلة استخداما تنظيميا، يوازى بين التركيب النحوى، ومشكلة القراءة، هذا التوازى الذى يقلل "من الصراع بين الصوت والمعنى إلى أبعد مدى ممكن ... ويؤكد، فى العادة، البناء القوى للمقال" (١٦٣)،

غير أنه يسلب - على هذا النحو التنظيمي- هذا النص بالذات، كثيرا من السمات المؤكدة لمعنى الزحام، التي كانت ستظهر باختفاء هذه العلامات الترقيمية.

كما يستخدم الشاروني النقط المتجاورة على السطر في معظم قصصه، وبدلالات مختلفة. ويمكن أن نرى كم استخدامه لهذه العلامة حسب الجدول التالي :

اسم المجموعة	عدد القصص المستخدمة للنقط	النسبة المئوية
العشاق الخمسة	١٨	١٠٠
رسالة إلى امرأة	١٣	١٠٠
الزحام	١٥	٦٨
الكراسي الموسيقية	١٦	٧٢
ما بعد المجموعات	١	١٠
المجموع	٦٣	٧٣ ٪ تقريبا

جدول رقم (٤)

حيث يتضح من هذا الجدول أن الشاروني استخدم النقط المتجاورة على السطر في ثلاث وستين قصة من مجموع قصصه الذي يبلغ خمسا وثمانين. ويتساوى معنى هذه

النقط، سواء كانت نقطتين أو ثلاثا، مع معنى "دعوة القارىء إلى أن يملأ هذا الفراغ، وأن الفراغ هو المقابل للصمت (١٦٤)، وهو المعنى الذى يتواتر فى استخدام الشارونى هذا، وإن اختلفت - أحيانا طرق هذا الاستخدام.

فهو يستخدمها - صراحة - للدلالة على فترات صمت فى الحوار الخالص، للدلالة على انفعالات، أو انتظار المتحاورين، وهو ما يجعل المتلقى ينتظر فترة يخالها تساوى عدد النقاط المتجاورة، قبل أن يشرع فى قراءة باقى الحوار، ويتحقق ذلك في المثال التالى من قصة "العشاق الخمسة" :

- سمعت أنها أنجبت طفلا ..

- بل طفلا وطفلا ..

- وكان زوجها مريضا ..

- والآن أصبح معافى .. " (١٦٥).

بحيث يستكمل المتحاورون حواراتهم لتشكل جملة واحدة طويلة تتخللها فترات صمت بين أجزائها .

كما يستخدم الشاروني هذه التقنية للدلالة على تحول ما، يطرأ على خط السرد فى القصة، ويتواتر هذا الاستخدام فى القصص ذات البعدين، التى يتوازى فيها خطان سرديان،

تكون - عادة - النقط المتجاورة فى مناطق الربط بينهما.
ويتحقق ذلك فى المثال التالى من القصة السابقة نفسها :

"وانتهى الطعام، وساعة الجامعة تدق عشر دقات. والبحث قد تشعب بنا، بحيث شمل نقاشا حول المذاهب. والقيم .. وفى مصر كان بعض شباب الجيل يحاول، ما استطاع، أن يتعرف على زعماء الفن والفكر فى العالم" (١٦٦).

ومثال دلك أيضا "وكان الشيب يدب فى أفوادهم والشيخوخة تشيع فى أرواحهم وهم لا يزالون فى شرخ الشباب، وشباب الفلاحين فى قرى مصر وريفها يذوون ويتساقطون فى الأرض" (١٦٧).

ويتضح فى المثالين أن فترة الصمت، التى تعبر عنها النقطتان، هى منطقة التماس بين الخطين السرديين، الخاص والعام فى قصة العشاق الخمسة.

وفى استخدام آخر للتقنية ذاتها، تدل النقطتان المتجاورتان، على السطر، على فاصل يعمل عمل الجملة الاعتراضية، للتعليق، أو الشرح، الذى يقوم به البطل الراوى، أو الراوى، ويتحقق لك فى المثال التالى من قصة (العيد) :

"وتفرح بها أختى فرحا عظيما .. و أختى سعدية ليست

صغيرة لأنها لا تتكلم وتمشى لكن ليس لها لعب كالتى تلعب بها سيدتي"(١٦٨).

ونلاحظ أن تقنية النقط قد أسهمت فى إسباغ سمة التداعى الحر على هذا المونولوج، الذى يحاول به الشارونى أن يوازى طريقة تفكير الطفل، غير المنتظمة نوعا.

ويستخدم الشارونى - كذلك - التقنية نفسها، لخلق ما يمكن أن يطلق عليه "التتابع التكرارى"، حيث تتتابع الجمل التى ينطلق كل منها من معنى السابقة عليها، وتكرر فى الوقت ذاته، معنى أو كلمة موجودة فيها، لتأكيد هذه الكلمة، والإحساس بوطأتها، خاصة إذا أخذنا فى اعتبارنا فترات الصمت بين هذه الجمل، تلك الفترات التى تدعو - مبدئيا - لتأمل هذه المعانى المتكررة، ويمكن أن نلحظ مثالا على ذلك فى قصة "نشرة الأخبار" حيث يقول : "وكل جزء من لحمها، ومن بدلة الرقص، يهتز كأنه قطعة منفصلة .. والمتفرجون يهتزون .. والسطح يهتز.. تحت وطأة جسدها .. ووطأة قدميها .. ووطأة التصفيق المنتظم"(١٦٩)... حيث تكرار لفظتى "يهتز" و"وطأة" متضافرا مع تلك المساحات المنتظمة من الفراغ المنقوط يؤدى إلى التمهيد للحدث

الرئيس فى القصة، وهو سقوط المنزل وانهياره.

ونلاحظ أن القصص التى لم يستخدم فيها الشارونى هذه التقنية امتازت جميعها بالقصر الشديد، الداعى إلى تكثيف المعنى اللغوى، والتتابع الشديد السرعة بين المفردات، الذى يجب معه الاستغناء عن أية فواصل زمنية، وذلك فى مثل قصص "أنا وابنتى"، و "أنا وابنى"، و "قراقوش والجامع" وغيرها.

كما أنه لم يستخدمها فى القصص التقليدية، فى تواز واضح بين تقليدية الشكل، وتقليدية المضمون، وذلك فى مثل قصص "الانتظار" و "نصف رجل"، و "البلهاء وطفلها".

ب- العناوين الجانبية :

جرت العادة فى القصة القصيرة كتابتها بوصفها قطعة واحدة، قد تتمايز أجزاؤها، لكنه تمايز لا يتحقق على مستوى الكتابة، وكان ذلك هو السائد في النمط التقليدى، فلم تعرف القصة القصيرة العناوين الجانبية المقسمة للنص القصصى.

وقد عالج يوسف الشارونى قصصه مستخدما تقنية العناوينة الجانبية، فى تقسيمها إلى مقاطع، بحيث يشير كل عنوان جانبى إلى طبيعة هذا المقطع .

ويمكن أن نلاحظ الكم الذى استخدم به الشارونى هذه التقنية وتطور هذا الكم فى الجدول التالى :

اسم المجموعة	عدد القصص المستخدمة للعناوين الجانبية	النسبة المئوية
العشاق الخمسة	٢	١١ ٪
رسالة إلى امرأة	–	– ٪
الزحام	٢	٩.٩ ٪
الكراسى الموسيقية	٦	٢٧ ٪
ما بعد المجموعات	٢	٢٠ ٪
المجموع	١٢	١٤ ٪

جدول رقم (٥)

حيث استخدم الشارونى العناوين الجانبية فى اثنتى عشرة قصة، مع تنويعه لطرق الاستخدام هذه.

يمكن أن تكون العناوين الجانبية مكونة لترتيب زمنى خاص، كما لاحظنا – من قبل – فى قصة "نظرية الجلدة الفاسدة" حيث المقدمة تمثل الحاضر، والبرهان يمثل الماضى، أما النتيجة فتنزع نحو المستقبل.

كما يمكن أن تكون هذه العناوين دالة على فجوات سردية،

وقفزات زمنية واسعة. تتم الإشارة إليها لملء هذا الزمن الفارغ المتخيل زمنيا. أو الإشارة لعدم أهمية ما حدث داخل إطار هذا الزمن المسكوت عنه. كما فى قصة (الضحك حتى البكاء). حيث يشير كل عنوان جانبى إلى شىء ذى علاقة بشخصية من شخصيات قصص الشاونى السابقة زمنيا على هذه القصة. وهى الشخصيات التى يجمعها الشارونى بوصفها مراحل نمو و تطور شخصية بطل (الضحك حتى البكاء). الذى أصبح كل شىء يضحكه. حتى أشد البلايا شرا. فنرى عناوين مثل : "اللوفة" فى إشارة إلى بطل "دقاع منتصف الليل". و "مثانتى" فى إشارة إلى "اعترافات ضيق الخلق والمثانة". و "مؤخرتى" فى إشارة إلى بطل "المقرف المضحك" (١٧٠).

وتتحول هذه العناوين إلى إشارات واضحة للزمن. كما فى آليات كتابة المذكرات واليوميات. التى أشرنا إليها عند الحديث عن الثغرات الزمنية فى قصة (زوجى).

وقد تدل - كذلك - على تدخل السارد. تدخلات تحاول أن تنظم من الفيض القصصى. فى فقرات منفصلة. تلقى الضوء على الشخصية. كما فى "لمحات من حياة موجود عبد

المنوجود". حين يكتب، فى نهاية القصة عبارة "أنا خائف إذن أنا غير موجود" (١٧١).

وكذلك يحدث فى قصة "الأم والوحش" حيث "اللقطة البعيدة " واللقطة القريبة "توضحان اختلاف منظورى السرد. وكيفية رؤية الأحداث.

. وإذا كان الشاروني قد وعى هذا الدور الذى تتسم به العناوين الجانبية. وحاول التجريب على أساس من استخدامه لها مبتكرا شكلا جديدا من أشكال التعامل مع الصفحة فى النص القصصى. فإن دور هذه العناوين ظل محصورا في إطار تقليدي، حيث قامت هذه العناوين بتقسيم القصة إلى وحدات أساسية. أسهمت بشكل واضح فى تكريس عملية التتابع الخطى التصاعدى للأحداث.

ج : توزيع الكتابة فى الصفحة :

ثمة دور للمساحات البيضاء في صفحة النص الأدبى، وهو الدور الذى يضيف إلى معنى النص معنى قائما على إضافة سمة جديدة إلى "الدال / النص القصصى. ليعبر بدقة عن مدلوله. ويتوازى معه. ويتواءم فى تطابق واضح" (١٧٢). غير أن هذه السمة أشد لصوقا بالنص الشعرى المعاصر - كما

أسلفنا -، حيث الكتابة القصصية تملأ الصفحة، فيما عدا فراغات بين الفقرات، وكذلك المساحات البيضاء فى أسطر الحوار، التى تعد كل جملة فيها ممثلة لفقرة قائمة بذاتها، تضاف إلى الوحدات الأخرى.

وقد حاول الشارونى - فى أحيان قليلة - أن يغير من شكل هذه الكتابة، وعلى الرغم من ندرة محاولاته فى هذا الشأن - فى قصتين فقط - فإنه من الواجب الوقوف على هاتين المحاولتين نظرا لريادة الشارونى في هذا المجال.

فى قصة (المقرف المضحك) يترك الشارونى، فى بعض الفقرات، مساحات بيضاء فى أول السطر، وآخره، لتأتى الكتابة متوسطة فى السطر بين بياضين، وذلك يتواتر فى الفقرات التى تشير إلى الأخبار، والإعلانات التى يقرؤها البطل (ياء) في قصاصات الصحف التى يستخدمها بديلا لأوراق دورات المياه، فى صورة تجعل من هذه الفقرات خلفية عامة، واسعة تتوازى مع ما يعايشه (ياء) من أزمات.

ويشير البياض - هنا - إلى عبارات محذوفة، يحاول (ياء)، ومعه المتلقى، استكمالها، فى محاولة لمواجهة لغز حياته، التى لم يرها تكتمل ..

كما نلاحظ أن هذه العبارات غير المكتملة، هى فى الحقيقة نهايات لعبارات أو جمل، وبمعنى آخر، مؤخراتها، مما يخلق نوعا من التركيز على أواخر الأشياء ونهاياتها.

وفى (شكوى الموظف الفصيح)، تكتب الفقرات المونولوجية بشكل يشبه شكل كتابة القصيدة الحديثة، بحيث تلخص قضية الشاروني الأكثر استحواذا على اهتمامه، وهى القضية التى تظهر فى صورة غنائية، مما يتواءم مع اللغة الخطابية التى تصاغ بها هذه الفقرات.

حيث يصوغ هذه الفقرات فى جزء منفصل، خاص بها داخل القصة، بوصف هذه الفقرات إحدى شكاوى (الموظف الفصيح) التى عثر عليها بعد وفاته يقول :

"أنا الفرد المسحوق فى القرن العشرين

فى القرن التاسع عشر سحق الفرد المجموع

فى القرن العشرين سحق المجموع الفرد

أنا الفرد المسحوق المنسحق، المطحون المنطحن"

(١٧٣).

إنها حالة غنائية تحاول أن تستلهم - عبر الشكل الطباعى- روح الشعر لمواجهة ما لايمكن مواجهته .

د- نوع حروف الطباعة :

يمكن للكاتب أن يستثمر أنواع حروف الطباعة فى التفريق بين زمن وآخر، أو مكان وآخر، أو حالة وحالة أخرى، أو للتركيز على معنى يريد تأكيده .

ولحروف الطباعة - تبعا للتقنيات الحديثة - أنواع كثيرة، منها **الحروف المسودة ذات الثخانة الكبيرة**، والحروف غير المسودة، والتى نطلق عليها - مجازا - الحروف البيضاء، وكذلك الحروف المائلة، فى مقابل الحروف المستقيمة / المعتدلة كما يوجد العديد من أنواع الخطوط التى تكتب بها الحروف مثل خط **النسخ، الأندلس، والأخبار**.

وتبعا لهذا الاختلاف فمن الممكن أن " تستأثر الطباعة بالأحرف السوداء بزمن معين، والأحرف البيضاء بزمن آخر، مما يمكن الكاتب من تقديم عدد من الأزمنة التى يعيشها بطله فى آن واحد" (١٧٤)، وقد استخدم الشارونى هذه الآلية مرتين، وقد جاء الاستخدام فى المرتين مغايرا لهذه الفكرة، غير أنه جاء للتأكيد على معنى الفقرة التى يقع عليها التسويد.

ففى قصة "الحذاء" نجد أن التسويد قد أصاب فقرة الحوار

بين صاحب الحذاء والإسكافي، وذلك للتأكيد على الخطاب الذى يتضح في هذا الحوار، الذى يتوازى مع باقى الخطوط السردية فى القصة، ويؤكد الخطاب العام، حيث لا يذكر الحذاء فى هذا الحوار إطلاقا، ليصبح التركيز على إقناع الإسكافى بترقيع الحذاء مرة أخرى أخيرة. مع التأكيد أنه لا فائدة من هذا الترقيع (١٧٥). إنه الخطاب العام الذى يتواءم فى الوقت نفسه مع خط السرد الموازى، المتعلق بالمظاهرات والاضطرابات، والفساد السياسى، وعدم وجود فائدة من تغيير الوزارات، بوصفه ترقيعا سياسيا.

استخدم الشارونى التقنية نفسها بهذه الصورة، للتأكيد على الخطاب الرئيس للقصة فى قصة "لمحات من حياة موجود عبد الموجود"، بحيث تعد العبارة الافتتاحية في أول القصة نقطة انطلاق للقصة بأكملها، ويتم التأكيد عليها عن طريق تسويدها، واتخاذها موقع الصدارة يقول : "الحاضر وقت مصلوب فوق الوقتين، لأن الماضى حدد مصير المستقبل، وهو محاصر بينهما، لا يستطيع الفكاك من أيهما" (١٧٦).

وبذلك نجد أن الشارونى قد وعى – جزئيا – الدورالذى تؤديه

تقنيات الفضاء الطباعى فى تكوين النص القصصى. غير أن بقاء هذا الوعى فى إطار جزئى لم يسمح بتواتر هذه الظاهرة فى قصصه بصورة واضحة، بل ظلت فى إطار محاولات نادرة أحيانا، وقليلة فى أحيان أخرى.

وتتسم هذه المحاولات بالتجريبية - على الرغم من قلة عددها - نظرا لريادة الشارونى فى هذا المجال. إضافة إلى أنها فتحت الباب أمام اللاحقين للتعامل - بحرية أكبر، وتعبيرية أوضح، مع الفضاء الطباعى بوصفه مكونا عضويا فى القصة القصيرة.

هوامش الفصل الرابع والملحق

(١) وين بوث : بلاغة الفن القصصي - ت. أ. د / أحمد خليل عردات. د / علي بن أحمد الغامدي - طبع مركز الترجمة - جامعة الملك سعود - ١٩٩٤. - ص ٢٦..

(٢) رولان بارت : لذة النص - سبق - ص ٤٩.

(٣) حميد الحمداني : بنية النص السردي - سبق - ص ٤٥.

(٤) وين بوث : بلاغة الفن القصصي - سبق - ص ٤٧٥.

(٥) مجد الدين الفيروزابادي : القاموس المحيط - ط ٥ - المكتبة التجارية الكبرى - بالقاهرة - د. ت - جـ ٢ - مادة (سرد) - ص ٤٥. ونلاحظ وجود عدة اصطلاحات منها : القص. الحكي. و السرد. وقد آثرنا استخدام السرد هنا لسببين : الأول هو تحقق المعنى المعجمي فيه. والثاني هو تواتره في الدراسات الحديثة بصورة لافتة للنظر. غير أن هذا لا يمكن أن ينفي الدلالة الدقيقة لكل من القص والحكي.

(٦) د/ محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - دراسات أدبية - ط ١ - ١٩٩٨ - ص ١٠٩.

(٧) محمود طاهر لاشين : سخرية الناي - سبق - قصة منزل للإيجار - ص ٥٢.

(٨) عبد الحميد جوده السحار : القصة من خلال تجاربي الذاتية - سبق - ص ٣٦، ٣٧.

(٩) روسوم غيوم : وجهة النظر - من كتاب : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير - مجموعة من الباحثين - ت : ناجي مصطفى - منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي - ط ١ - ص ١٣.

(١٠) عبد القادر الشاوي : الصوت السردي - "بيضة الديك" نموذج دراسي -

مجلة الكرمل - اتحاد الكتاب الفلسطينيين - مؤسسة بيسان - نيقوسيا - ع (٢٥) - ١٩٨٧ - ص ١٧٤.

(١١) عبد الرحمن أبو عوف : البحث عن طريق جديد للقصة المصرية - ط ١ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - سلسلة كتابات نقدية - رقم (٦٤) يونيو - ١٩٩٧ - ص ١٥٥.

(١٢) عبد الحميد جوده السحار : القصة من خلال تجاربى الذاتية - سبق - ص ٤٣ . ٤٤.

(١٣) عبد الحميد جودة السحار : القصة من خلال تجاربى الذاتية - سبق - ص ٤٣ . ٤٤.

(١٤) محمود البدوى . فندق الدانوب - قصة (ليلة فى الحان) مكتبة مصر - ١٩٤١ - ص ٤٣.

(١٥) عبد الحميد جودة السحار : القصة من خلال تجاربى الذاتية - سبق - ص ٤٠.

(١٩) د/ سعيد يقطين : القراءة والتجربة - مرجع سبق - ص ١٨٣.

(٢٠) ميخائيل باختين : الخطاب الروائى - ت : محمد برادة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٧ - ص ١٠٨.

(٢١) عبد الحميد جوده السحار : القصة من خلال تجاربى الذاتية - سبق - ص ٤٣.

(٢٢) يوسف الشارونى : القصة تطورا وتمردا - مرجع سبق - ص ١٤٠.

(٢٣) د/ صبرى حافظ : الرواية والواقع. متغيرات الواقع العربى واستجابات الرواية الجمالية - مجلة إبداع - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - أكتوبر ١٩٩٢ - ص ٣٩.

(٢٤) د/ سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية القصيرة - سبق - ص ٢٣٨.

(٢٥) وهو تعبير د/ أحمد درويش. راجع . يوسف الشارونى ونصف قرن من الإبداع - سبق.

(٢٦) يوسف الشارونى : القصة تطورا وتمردا - سبق - ص ١٤٠

(٢٧) د/ شكرى عياد : القصة القصيرة فى مصر - سبق - ص.١٤٦.

(٢٨) محمود طاهر لاشين : سخرية الناى - سبق - (قصة منزل للإيجار) - ص ٦١.

(٢٩) يحى حقى : فجر القصة المصرية - سبق ص٢٢٨

(٣٠) يحى حقى : المرجع نفسه - ص٢٢٨ ، ٢٢٩

(٣١) برترناند مارشال : قراءة الرمزية :

Bertrand Marshal . Lire Lesymbolism (Dunned - Paris - 1993) P 115.

(٣٢)محمود تيمور فن القصص - سبق- ص ٤٢

(٣٣) د/ سيد حامد النساج : اتجاهات القصة المصرية - سبق - ص ١٤٦.

(٣٤) د / سيد حامد النساج : المرجع نفسه - ص ١٦٢.

(٣٥) إبراهيم المصرى : مجموعة قلوب الناس - قصة المقامر - ص ٢٥ - نقلا عن د/ السعيد الورقى اتجاهات القصة المصرية - سبق - ص ٢٥.

(٣٦) برتراند مارشال : مرجع سبق

Bertrand Marshal : Lire Lsymbolism (Dunned - Paris - 1993) p 114

(٣٧) يحى حقى : فجر القصة المصرية - سبق - ص ١٠٨.

(٣٨) جون كوين : بناء لغة الشعر - مرجع سبق - ص ٣١.

(٣٩) فرانك أوكونور : الصوت المنفرد - مرجع سبق - ص ٢٤.

(٤٠) د/ سعيد يقطين : القراءة والتجربة - سبق - ص ١٨٤

(٤١) د/ سعيد يقطين : المرجع نفسه - سبق - ص ١٨٣

(٤٢) محمود تيمور : فن القصص - سبق - قصة إحسان لله - ص ١٠٢.

(٤٣) محمود تيمور : المرجع نفسه - ص ١٠٥

(٤٤) محمود طاهر لاشين : سخرية الناى - سبق - قصة الانفجار - ص ٨٩.

(٤٥) د/ عبد الحميد إبراهيم : القصة المصرية وصور المجتمع الحديث - سبق - ص ١٣٩.

(٤٦) ميخائيل باختين : الخطاب الروائى - سبق - ص ٦٠

(٤٧) د/ خيرى دومة : تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٩٨ - ص٨٢.

(٤٨) محمود تيمور : فن القصص - مرجع سبق - ص ٥٥.

(٤٩) راجع . د/ شكرى عياد : القصة القصيرة فى مصر - سبق - ص ٧٩ - وما بعدها - (تطوير المقامات). وكذلك ص ١٥٨ . حيث يورد أمثله على سطوة ما أسماه "بالألفاظ الأدبية" لدى محمد تيمور ومحمود طاهر لاشين. وشحاته عبيد.

(٥٠) محمود طاهر لاشين : سخرية الناى - سبق - ص ١٥.

(٥١) يحيى حقى : فجر القصة المصرية - سبق - ص ٨٦.

(٥٢) د/ عبد الحميد إبراهيم : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث - سبق - ص ١٥٠.

(٥٣) يوسف الشارونى : القصة تطورا وتمردا - سبق - ص ١٣٩.

(٥٤) د/ صلاح فضل : دراما الأسلوب فى كناسة الدكان - إبداع - أغسطس ١٩٩٢ - ص ٨١.

(٥٥) د/ صبرى حافظ . الرواية والواقع - متغيرات الواقع العربى واستجابات الرواية الجمالية - سبق - ص ٣٩ .

(٥٦) برنارد دى فوتو : عالم القصة - سبق - ص ٢١٨.

(٥٧) حميد لحمدانى : بنية النص السردى - سبق - ص ٥٠.

(٥٨) عز الدين المدنى : الأدب التجريبى - سبق - ص ١٢.

(٥٩) جلال العشرى : مبدعا وناقدا - سبق - ص ٦٦.

(٦٠) د/ عبد الحميد إبراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات - سبق - ص ٥١، ٥٢.

(٦١) د/ سعيد يقطين : القراءة والتجربة - سبق - ص ٧٧.

(٦٢) راجع : يوسف الشارونى : الضحك حتى البكاء - سبق - قصة (الضحك حتى البكاء).

(٦٣) روسوم غيوم : نظرية السرد - سبق - ص ١٣

(٦٤) يوسف الشارونى : الأعمال القصصية الكاملة - جـ١ - ص ١٤٤.

١٤٥.

(٦٥) يوسف الشاروني : نفسه - جـ١ - ص ١٦٠.

(٦٦) يوسف الشاروني : المرجع نفسه - جـ٢ - ص ١٨٣، ١٨٤.

(٦٧) روسوم غيوم : نظرية السرد - سبق - ص ٢٢.

(٦٨) روبرت همفرى : تيار الوعى في الرواية الحديثة - سبق - ص ١٨، ١٩

(٦٩) روبرت همفرى : المرجع نفسه - ص ٤٦.

(٧٠) د/ نبيل على : "ذات" صنع الله إبراهيم من منظور معلوماتى - مجلة إبداع - ديسمبر ١٩٩٢ - ص ٤٩.

(٧١) يوسف الشارونى : الأعمال القصصية الكاملة - جـ٢ - سبق - ص ١٧١.

(٧٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ٢ - ص ١٨٩.

(٧٣) يوسف الشارونى : الأعمال القصصية الكاملة - سبق - جـ١ - ص ١٤.

(٧٤) يوسف الشارونى : الأعمال القصصية الكاملة - سبق - جـ١ - ص ١٨.

(٧٥) روبرت همفرى : تيار الوعى - سبق - ص ٦٥

(٧٦) روسوم غيوم : نظرية السرد - سبق - ص ١٤.

(٧٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص١٢، ص ١٩.

(٧٨) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ١٣، ص ٢٠.

(٧٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - جـ١ - ص ٢٥٧.

(٨٠) يحيى حقى : مبدعا وناقدا - سبق ص ١٤٥.

(٨١) أحمد محمد عطية : مبدعا وناقدا - سبق - ص ٤١.

(٨٢) عن : وين بوث : المسافة ووجهة النظر - من كتاب نظرية السرد - سبق - ص ٤١.

(٨٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ٥٦.

(٨٤) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ٥٦.

(٨٥) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ٥٦.

(٨٦) روبرت همفرى : تيار الوعى – سبق – ص
(*) (١٦) ست عشرة قصة.
(٨٧) روبرت همفرى : تيار الوعى – سبق – ص ٥٧.
(٨٨) كريستيان أنجليت : السرديات – من كتاب نظريات السرد – سبق – ص ١١٠.
(٨٩) ميخائيل باختين : الحطاب الروائى – سبق – ص ٥١
(٩٠) روبرت همفرى : تيار الوعى – سبق – ص ٥١.
(٩١) يوسف الشارونى · الأعمال الكاملة – سبق – جـ١ – ص ١١٨.
(٩٢) يوسف الشارونى . القصة تطورا وتمردا – سبق – ص ١٢٣.
(٩٣) يوسف الشارونى . مع القصة القصيرة – سبق – ص ٢٧٤.
(٩٤) يوسف الشارونى : المرجع نفسه – ص ٢٧٤.
(٩٥) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة – جـ١ – ص ١٧٧.
(٩٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة – سبق – جـ١ – ص ١٨٧.
(٩٧) يوسف الشارونى : الضحك حتى البكاء – سبق – قصة الوقائع الغريبة – ص ٥.
(٩٨) يوسف الشارونى : المرجع نفسه – ص ٥
(٩٩) يوسف الشارونى . المرجع نفسه – ص ١٠.
(١٠٠) يوسف الشارونى : المرجع نفسه – راجع ص ١٩.
(١٠١) يوسف الشارونى : المرجع نفسه – ص ٢٢
(١٠٢) د/ نبيل على : ذات صنع الله إبراهيم – سبق – إبداع – ص ٤٩
(١٠٣) يوسف الشارونى : الضحك حتى البكاء – سبق – ص ٧.
(١٠٤) يوسف الشارونى : الضحك حتى البكاء – سبق – ص ١٢.
(١٠٥) يوسف الشارونى : الضحك حتى البكاء – سبق – ص ١٢
(١٠٦) يوسف الشارونى : الضحك حتى البكاء – سبق – ص ١٢، ١٣.
(١٠٧) كريستيان أنجليت : السرديات – من كتاب نظرية السرد – سبق – ص ١٠٢
(١٠٨) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة – سبق – جـ١ – ص ٣٤.

(١٠٩) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ٣٦

(١١٠) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ٣٧.

(١١١) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ٣٨.

(١١٢) كريستيان أنجليت : السرديات - من كتاب نظرية السرد - سبق ص ١٠١.

(١٠٤) د/ أحمد درويش . يوسف الشاروني ونصف قرن من الإبداع - مبدعا وناقدا - سبق - ص ١١٣.

(١١٤) يوسف الشاروني :الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ١١٠.

(١١٥) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ١٠٨

(١١٦) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - حـ١ - ص ١١١.

(١١٧) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ٧٨.

(١١٨) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ٧٨.

(١١٩) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ٧٩.

(١٢٠) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ١٣٠.

(١٢١) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ١٧.

(١٢٢) يوسف الشاروني : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ٢ - ص ٣٩٨.

(١٢٣) تيرى إيجيلتون : ما الأدب - سبق - الأربعائيون - ص ١٤١.

(١٢٤) د/ محمد فكرى الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال - سبق - ص ٤٥.

(١٢٥) د/ أحمد درويش : الكلمة والمجهر - دار الهانى للطباعة - القاهرة - ص ٥.

(١٢٦) د/ عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى - جـ١٠ - دار الهداية - سلسلة كتاب الجنوبى - طـ١ - ١٩٩٢ - ص ٤٩.

(١٢٧) ميخائيل باختين : الخطاب الروائى - سبق - ص ٤٣.

(١٢٨) د/ صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - سلسلة عالم المعرفة - رقم (١٦٤) - أغسطس ١٩٩٢ - ص ٥٧.

(١٢٩) يحى حقى : رسالة إلى امرأة - مبدعا وناقدا- سبق - ص١٤٩

(١٣٠) يحى حقى : المرجع نفسه - ص١٤٩.

(١٣١) أحمد محمد عطية : مبدعا وناقدا - سبق - ص ٣٤.

(١٣٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ١١.

(١٣٣) يوسف العقيد : الأم والوحش - من كتاب مبدعا وناقدا - سبق - ص ١٦٤.

(١٣٤) د/ عبد الحميد إبراهيم : القصة القصيرة فى الستينيات - سبق - ص ٧٤، ٧٥.

(١٣٥) ريمون فرنسيس : مبدعا وناقدا - سبق - ص ١٦٣.

(١٣٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ١ - ص ١٤٣.

(١٣٧) يوسف الشارونى - المرجع نفسه - جـ١ - ص ١٥٣

(١٣٨) د/ عبد الحميد إبراهيم : تكوينات يوسف الشارونى - مبدعا وناقدا - سبق - ص ٥٦.

(١٣٩) د/ سيد النساخ : اتجاهات القصة المصرية - سبق - حوار مع الشارونى - ص ٣١٢.

(١٤٠) يوسف الشارونى : القصة تطورا وتمردا - سبق - ص ١٢٤.

(١٤١) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ١ - ص ١٥٣ - التأكيد من عندى .

(١٤٢) د/ صلاح فصل : بلاغة الخطاب وعلم النص - سبق - ص ٥٥.

(١٤٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ٢ - ص ٢٤ - التأكيد من عندى.

(١٤٤) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ٢ - ص ٤٢، التأكيد من عندى

(١٤٥) د/ رجاء عيد : لغة الشعر قراءة فى الشعر العربى الحديث - منشأة المعارف بالإسكندرية - ١٩٨٥ - ص ٨٠.

(١٤٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ١ - ص ١٩ ، التأكيد من عندى.

(١٤٧) روبرت هفرى : تيار الوعى - سبق - ص ١١٧.

(١٤٨) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ١ - ص ٦٧.

(١٤٩) د/ عبد الحميد إبراهيم : تكوينات يوسف الشارونى - مبدعا وناقدا - سبق - ص ٥٨.

(١٥٠) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ١ - ص ٧٩.

(١٥١) جون كوين : بناء لغة الشعر - ت د/ أحمد درويش - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتابات نقدية رقم (٣) القاهرة ١٥ أكتوبر ١٩٩٠ - ص ١٦٥.

(١٥٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ٢ - ص ١٤.

(١٥٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ٢ - ص ١٤.

(١٥٤) أحمد مختار عمر : مبدعا وناقدا - سبق - ص ٢٩٤.

(١٥٥) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ١ - ص ١١٦.

(١٥٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ١ ص ١١٦

(١٥٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ٢ - ص ٣٧.

(١٥٨) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ٢ - ص ٣٧.

(١٥٩) فرانك أوكونور : الصوت المنفرد - مرجع سابق - ص ٥٤.

(١٦٠) والتر . ج . أونج : الشفاهية والكتابية - ت. د/ حسن البنا عز الدين - المجلس الوطنى للثقافة و الفنون والآداب - عالم المعرفة - رقم (١٨٢) - الكويت - فبراير ١٩٩٤ - ص ٢٣٢.

(١٦١) راجع فى ذلك : د/ أحمد درويش : الكلمة والمجهر - مرجع سابق - ص ١٨١ وما بعدها. وكذلك : جون كوين : اللغة العليا - النظرية الشعرية - ت : د/ أحمد درويش - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ١٩٩٥ - ص ١٢٦ ، ١٢٧. وراجع أيضا : جون كوين : بناء لغة الشعر . مرجع سابق - ص ٦٧. ص ١٠٩.

(١٦٢) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ٢ - ص ٢٦.

(١٦٣) جون كوين : بناء لغة الشعر - سبق - ص ٦٧. ونلاحظ أنه يورد "المقال" مثالا على لغة النثر فى معرض المقارنة بين لغة الشعر

ولغة النثر.

(١٦٤) والتر . ج . أونج: الشفاهية والكتابية - سبق - ص ٢٣٣.

(١٦٥) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ١ - ص ١٧.

(١٦٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ١ - ص ١٣.

(١٦٧) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ١ - ص ١٥.

(١٦٨) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ١ - ص ٢١.

(١٦٩) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ١ - ص ٣٤٥.

(١٧٠) يوسف الشارونى : الضحك حتى البكاء - مرجع سبق - ص ٢٨٢ : ٢٨٦.

(١٧١) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ٢ - ص ٥٤.

(١٧٢) راجع فى ذلك : جون كوين : اللغة العليا - سبق - ص ١٢٧.

(١٧٣) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ٢ - ص ٣٢٨.

(١٧٤) صلاح صالح : قضايا المكان الروائى - سبق - ص ٢٢.

(١٧٥) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ٢ - قصة الحذاء - ص ١٠٦.

(١٧٦) يوسف الشارونى : الأعمال الكاملة - سبق - جـ ٢ - ص ٢٩.

خاتمة الدراسة

بدأت هذه الدراسة بمناقشة مصطلح التجريب. الذى يعتبر - حتى الآن - مصطلحاً خاصاً بفنون غير أدبية. وقد كان لابد من مساءلته عن كفاءته الاصطلاحية على إنجاز موضوع الدراسة.

ومن ثم فقد بدأت هذه الدراسة على مدار - فصولها الأربعة - فى توسيع مفهوم التجريب السائد لكى يصبح سمة يمكن أن يوصف بها الأدب الذى تتوفر فيه السمات التجريبية.

وقد أثبتت هذه الدراسة إمكانية وصف الأدب - عموماً - بالتجريب. إذا توفرت فيه سمات الوعى. خلال محاولته التجريب لإزاحة منظومة التقاليد التى يسير على أساسها فنه.

ويوصف الأدب - كذلك - بالتجريب إذا توفرت فى مبدعه سمات الممارسة الدائبة. والتطوير المستمر فى آليات الكتابة. والرغبة فى استمرار هذا التطوير للخروج على المواضعات. والتقاليد السائدة. و المستقرة فى مجاله الإبداعى.

ويمكن لكل السمات السابقة أن تتوفر فى الأدب، أياً كان نوعه. و بالتالى فإن هذه السمات لا يمكن أن تكون مقصورة على العصر الحديث. و ذلك على الرغم من أن مفهوم التجريب لم يظهر فى الدراسات الأدبية إلا فى النصف الثانى من القرن العشرين.

وهذا ما يمكن لنا أن نرى أن هذه الدراسة نظرت إليه من منظور جديد تمت - من خلاله- دراسة قصص يوسف الشارونى القصيرة عبر دراسة عناصرها دراسة رأسية.

ويمكن أن نستخلص من هذه الدراسة أن يوسف الشارونى كاتب قصصى تجريبى، إذا قيس بمن قبله من كتاب القصة القصيرة. فقد حاول الخروج على المواضعات القصصية السائدة. أو التى كانت سائدة عندما بدأ مشروعه الإبداعى.

ولعل هذا سبب من الأسباب التى دعت هذه الدراسة إلى نعت هذه المواضعات السائدة بأنها : خطاب قصصى تقليدى. على أساس أن الشارونى قد نجح فى عمل إزاحة لبعض عناصرها. الأمر الذى خلخل استقرارها. و جعلها خطابا سابقا.

وقد استخدم يوسف الشارونى التقنيات التجريبية فى

قصصه، بهدف الوصول إلى تكوين قصصى مبدع، غير مسبوق.

وقد تحقق ذلك فى مجموع (٦٥) خمس وستين قصة، من مجموع قصصه القصيرة البالغ (٨٥) خمسا وثمانين قصة، وذلك بنسبة ٤، ٧٦ ٪.

وإذا كانت هذه النسبة الكبيرة تفرض علينا وصف الشارونى بأنه كاتب تجريبى للقصة القصيرة، فإن القصص العشرين الباقية، التى تمثل نسبة ٦، ٢٣ ٪، وتتحقق فيها السمات التقليدية، ترتبط بظروف النشر، ويؤثر فيها ارتباط القصة القصيرة بالصحافة، وهو أمر لا يجب إغفاله، أو إهمال أثره الكبير على كتاب القصة القصيرة.

إذا كانت هذه الدراسة لا تتخذ من التقييم هدفا نهائيا، إضافة إلى اعتبارها أن التجريب سمة مثل أية سمة يمكن أن يتصف بها الأدب، و أن هذه السمة ليست مدحا أو قدحا فى هذا الأدب. فإن نسبة القصص التى سارت على نهج الخطاب القصصى التقليدى فى قصص يوسف الشارونى لا تؤثر على الحكم بريادته للقصة التجريبية.

وهو الأمر الذى جعل الدراسة تنظر إلى سلبيات القصة

التجريبية لدى الشاروني - مثل التوازي الهندسي المفتعل الشديد الإحكام في القصة ذات البعدين - بوصفها أمرا طبيعيا في مرحلة الريادة .

ويوضح الجدول التالي عدد القصص التي استخدم فيها الشاروني آليات تجريبية حسب كل عنصر من عناصر القص :

اسم المجموعة	عدد القصص	الحدث	الشخصية	الزمان	المكان	طرائق السرد	اللغة
العشاق الخمسة	١٨	١٣	١٤	١٠	٧	١٤	٩
رسالة إلى امرأة	١٣	٨	٨	٩	٤	٦	٣
الزحام	٢٢	١٠	٤	١٣	٣	٦	٤
الكراسي الموسيقية	٢٢	١٢	٨	٩	٢	٩	٨
ما بعد المجموعات	١٠	٧	٧	٧	٣	٦	٥
المجموع	٨٥	٥٠	٤١	٤٥	١٩	٤١	٢٩
النسبة المئوية	-	٪٧٦.٩	٪٤٨.٢	٪٥٨.٨	٪٢٢.٢	٪٤٨.٢	٪٣٤.١

جدول رقم (٦)

ويدلنا هذا الجدول على مدى استخدام الشاروني لكل عنصر من عناصر القصة تجريبيا. حيث يتضح مدى اهتمامه بالتجريب في الحدث. الذي استحوذ على كثير من قصصه. خمسين بالتحديد. كما يقل اهتمامه بالتجريب في عنصر المكان الذي يظهر بصورة تجريبية في تسع عشرة قصة فقط.

وتظهر سمة الممارسة. والوعي. بالنسبة للمبدع التجريبي في استمرار كونه مجربا طوال مشواره الإبداعي. وهو ما يمكن أن نلمحه بالنظر إلى نسبة القصص التي جرب الشاروني فيها على مدار مجموعاته كلها.

والملاحظ أن محاولات الشاروني التجريبية كانت أشد ظهورا في مجموعته الأولى "العشاق الخمسة". حيث إنه استخدم العناصر المشار إليها سلفا بنسبة ٨٣.٣٪ وتقل هذه النسبة قليلا في مجموعة "رسالة إلى امرأة" لتصبح ٧٦,٢ ٪. وتقل كذلك في "الزحام" فتصبح ٧٢.٧٪. ثم ترتفع في الكراسي الموسيقية لتكون ٧٧.٢٪. غير إنها فيما بعد المجموعات تصل إلى ذروتها فتصبح ٨٠٪.

وهذا ما يدلنا على الثبات الكمي - تقريبا - في موقف

الشاروني من استخدام آليات تجريبية في قصصه، مما يدلنا على ثبات موقفه التجريبي، حيث تتقارب نسب استخدامه للتقنيات التجريبية في مجموعاته كلها، وبحيث تكون القصص المفردة – المنشورة فيما بعد المجموعات – هي الأعلى نسبة لاستخدام هذه التقنيات، وتكون مجموعة "الزحام" هي الأقل نسبة في هذا الصدد.

ولعل ذلك مرجعه إلى حرية الشاروني في التعامل مع القصص المفردة بوصفها تجارب غير ذات ارتباط بسواها وحاجته إلى أن يضع قصص كل مجموعة في إطار خاص بها يحاول ألا تخرج عنه .

والجدول التالي يوضح عدد القصص المستخدمة لآليات تجريبية في كل مجموعة ونسبها .

اسم المجموعة	عدد القصص	عدد القصص المستخدمة لتقنيات تجريبية	النسبة المئوية
العشاق الخمسة	١٨	١٥	٪٨٣.٣
رسالة إلى امرأة	١٣	١٠	٪٧٦.٢
الزحام	٢٢	١٦	٪٧٢.٧
الكراسي الموسيقية	٢٢	١٧	٪٧٧.٢
ما بعد المجموعات	١٠	٨	٪٨٠
	٨٥	٦٥	٪٧٦.٤

جدول رقم (٧)

إن سمة ثبات الموقف التجريبى من السمات التى تشير إلى وعى الشارونى بأبعاد هذا الموقف. وهى سمة تجعل منه كاتبا قصصيا تجريبيا من دون شك.

وهو ما أثبتته الدراسة عبر مناقشتها لعناصر القصة القصيرة لدى يوسف الشارونى.

كان من أهم المجالات الجديدة التى دخلت إليها هذه الدراسة مجال دراسة الفضاء الطباعى فى القصة القصيرة.

حيث استخدم هذا المجال - من قبل - فى دراسة الشعر، ثم بدأ فى الشيوع في الدراسات الحديثة.

لكنها - فيما نعلم - المرة الأولى التى يدرس فيها فضاء الطباعة على مستوى نص القصة القصيرة.

وقد أثبتت هذه الدراسة ريادة الشاروني فى مجال الاهتمام بالفضاء الطباعي، عبر استخداماته الموحية لعلامات الترقيم، والنقط المتجاورة على السطر والعناوين الجانبية .... إلخ.

وما توصلت إليه هذه الدراسة أن قصص يوسف الشاروني قد مثلت منعطفا مهما فى تاريخ تطور القصة القصيرة المصرية، وأنه، عبر استخدامه للتقنيات التجريبية فى القصة القصيرة، قد فتح طرقا جديدة للقصة المصرية، واستشرف آفاقا لم تكن مطروقة من قبل، وهو ما تراه الدراسة نقطة انطلاق لما ظهر فى أوائل الستينيات، وما بعدها من تيارات قصصية أسهمت فى تغيير شكل القصة المصرية تماما.

كما أثبتت الدراسة انطلاق تجريب الشاروني من أرضية صلبة تعتمد على الارتباط بالتراث، بأشكاله وصوره وأجناسه

كافة.

فهو ينمى النص الأدبى السابق عليه. كما رأينا فى قصتى زيطة ، و "مصرع عباس الحلو". ويحول من رؤية النص الأدبى كما فعل مع "سياحة الحاج". فى قصة "سياحة البطل". وهو يعتمد على مقولات التراث كما فى "اعترافات ضيق الخلق..". و "الوقائع الغريبة.." ويدور ذلك فى أطر فلسفية كما فى "لمحات من حياة موجود".

كما أن كثيرا من قصص الشارونى ترتبط وثيقا بالتراث الدينى المسيحى مثل: "أنيسة"، و "زين"، و "الظفر واللحم".

إن الشارونى مع توظيفه لأنواع هذه الموروثات يعتمد كذلك على النص القصصى التقليدى، فهو يضع عينه عليه ينمى، المناطق الإيجابية منه فى قصته، ويتحاشى الوقوع فى سلبياته.

ولعل فى قصصه القصيرة جدا، فى مجموعتى "الزحام"، و "الكراسى الموسيقية" خير دليل على استخدامه لنمط النادرة العربية التراثية في بنائه لقصته.

وترى الدراسة - لذلك - وجوب إفراد العديد من الدراسات لمناقشة استخدام وتوظيف التراث فى القصة القصيرة على

وجه الخصوص. وذلك عبر دراسة توظيف التراث والارتباط به خلال العقود السابقة. وذلك لأهمية التراث - عموما - لكونه الجذر الذى يربط العمل الأدبى - أيا كان نوعه - بأرضه الصلبة التى يقف عليها، وينبع منها.

من ناحية أخرى. إذا كانت هذه الدراسة قد أثبتت إمكانية وسم الأدب - عموما - بسمة التجريبية. فمن الواجب على دارس الأدب - كذلك - استمرار النظر إلى الآداب الحديثة على أساس من هذه النظرة. وبذلك يمكن اختبار التيارات الحديثة. والحداثية فى الأدب بوصفها تنتمى إلى الأدب التجريبى. وهو الأمر الذى سيفتح الباب لرؤية هذه التيارات رؤية جديدة. كما أنها رؤية - لو صحت - ستكون أكثر استقرارا وثباتا. على أساس من علاقة هذه التيارات بما قبلها. على عكس ما يحدث من محاولات لبتر الاتجاهات الحديثة فى الأدب - عموما - عن تراثها.

وإذا كانت هذه الدراسة قد دخلت فى مجال دراسة الفضاء الطباعى فى النص القصصى. فإنها ترى وجوب التركيز فى الدراسات القادمة على هذا العنصر فى النصوص القصصية الحديثة. خاصة عند مبدعى القصة القصيرة الذين يظهر

هذا العنصر واضحا في نصوصهم. حيث إنه عنصر يبدو ذا بعد دلالي مهم. أسهم في البناء الدلالي الموحي للكثير من النصوص القصصية التجريبية على وجه الخصوص، وهو الأمر الذي لم يدرس باستيفاء حتى الآن.

وإذا كانت هذه الدراسة قد أثبتت ريادة يوسف الشاروني في استخدام التقنيات التجريبية في القصة القصيرة المصرية، فإن ما يجب التوصية به - إذن - هو دراسة أثر قصة الشاروني فيمن جاء بعده من قصاصين أسهموا في تطوير هذه الآليات. وفتحوا الباب أكثر وأكثر، وطرقوا ذلك الدرب الذي مهده لهم يوسف الشاروني، ومن أمثال هؤلاء يحيى الطاهر عبد الله، صنع الله إبراهيم، ومحمد مستجاب، وجمال الغيطاني و محمد حافظ رجب، وغيرهم الكثيرين من كتاب القصة القصيرة في الستينيات، وما تلاها.

حيث يجب النظر إلى الصدى الذي حققته تلك التقنيات التي بدأ الشاروني في استخدامها أو تطويرها، فيما تلاها من تجارب، وكيف استقرت المنظومة التي بدأ الشاروني في استخدام عناصرها ؟ وهل استبدلت بمنظومة أخرى أكثر جدة ؟ أم لا ؟.

وهذه الأسئلة هى التى أشارت هذه الدراسة إليها فى البداية. بأن طرحها أو تفجيرها هدف أساسى لها.

ولعل النظر فى قصة يوسف الشارونى التجريبية. بوصفها قصة رائدة فى هذا المجال. يسهم فى الإجابة على جزء من هذه الأسئلة التى تحتاج الكثير من الجهود المخلصة. والأعمار الخالصة لإجابة عليها.

مصادر الدراسة ومراجعها

ثبت بأهم مصادر الدراسة ومراجعها

أولا الكتب المقدسة:-

١ - القرآن الكريم

٢ - الكتاب المقدس .

ثانيا المعاجم:-

٣ - مجد الدين الفيروزابادي · القاموس المحيط - المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة - د. ت

٤ - مجمع اللغة العربية بالقاهرة. المعجم الوجيز - مجمع اللغة العربية - القاهرة ١٩٩٠.

٥ - محمد على الفاروقى التهانوى : كشاف اصطلاحات الفنون - ت د / لطفى عبد البديع - ترجم النصوص الفارسية د/ عبد النعيم محمد حسنين - مراجعة : أمين الخولى. وزارة الثقافة والإرشاد - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٣.

٦ - ابن منظور الأزدى المصرى : لسان العرب - تحقيق عبد الله على الكبير - محمد أحمد حسب الله - هاشم محمد الشاذلى - دار المعارف - القاهرة - د. ت.

ثالثاً: المصادر:-

٧ - يوسف الشارونى : الأم والوحش - دار ماجد للطباعة - القاهرة - ط١ - ١٩٨٢

٨ - يوسف الشارونى : المجموعات القصصية الكاملة - جـ ١- الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢.

٩ - يوسف الشارونى : المجموعات القصصية الكاملة - جـ ٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٣.

١٠ - يوسف الشارونى : الضحك حتى البكاء - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة أصوات أدبية - رقم (١٩٩) - القاهرة - مارس ١٩٩٧.

رابعاً: المراجع العربية:

١١ - أحمد درويش (د) : الكلمة والمجهر - دار الهانى للطباعة - القاهرة ١٩٩٣.

١٢ - أحمد درويش (د) : فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة - دار الشروق - القاهرة - ط ١ - ١٩٩٦

١٣ - إدوار الخراط : الكتابة عبر النوعية - دار شرقيات - القاهرة - ط ١ - ١٩٩٤.

١٤ - حسن سعد ، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٦

١٥- حسين حماد (د) : الإنسان وحيداً - دراسة في مفهوم الاغتراب فى الفكر الوجودى المعاصر الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة مكتبة الشباب - رقم (٣٩) - القاهرة - ديسمبر ١٩٩٥.

١٦ - حميد لحمدانى : بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي - المركز الثقافى العربى - بيروت - ط ١ - ١٩٩١.

١٧ - خيرى دومة : تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة (١٩٦٠ - ١٩٩٠) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٩٨.

١٨ - سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن (د) : الاغتراب فى الشعر الكويتى - حوليات كلية الآداب - الحولية الرابعة عشرة - الرسالة الرابعة والتسعون - مجلس النشر العلمى - جامعة الكويت - الكويت - ١٩٩٤ .

١٩ - سعيد بنكراد : النص السردى - نحو سيميائيات للأيديولوجيا - دار الأمان - الرباط - ط ١ - ١٩٩٦.

٢٠ - السعيد الورقى (د) : اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر - دار المعارف - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٤.

٢١ - السعيد الورقى (د) : القصة والفنون الجميلة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة مكتبة الشباب رقم (٥٧) - القاهرة - يونيو -

١٩٩٧.

٢٢ - سعيد يقطين : القراءة والتجربة - حول التجريب الروائى الجديد بالمغرب - دار الثقافة - الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٨٥.

٢٣ - سيد حامد النساج (د) : دليل القصة المصرية القصيرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ط ١ - ١٩٧٢

٢٤ - سيد حامد النساج (د) : اتجاهات القصة المصرية القصيرة - مكتبة غريب - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٨.

٢٥ - سيد حامد النساج (د) : أصوات فى القصة القصيرة المصرية - دار المعارف - القاهرة - ١٩٩٤

٢٦ - سيزا قاسم (د) : بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٨٤.

٢٧ - شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاستيكية - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط ١ - ١٩٩٧.

٢٨ - شكرى عياد (د) : القصة القصيرة فى مصر - دراسة فى تأصيل فن أدبى - دار المعرفة - القاهرة - ط ٢ - ١٩٧٩.

٢٩ - شكرى عياد (د) : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - سلسلة عالم المعرفة - رقم (١٧٧) - الكويت سبتمبر ١٩٩٣.

٣٠ - صلاح صالح : قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر - دار شرقيات - القاهرة - ط ١ - ١٩٩٧

٣١ - صلاح فضل (د) : بلاغة الخطاب وعالم النص - المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - سلسلة عالم المعرفة - رقم (١٦٤) - الكويت - أغسطس ١٩٩٢.

٣٢ - عبد الحميد إبراهيم (د) : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث - دار المعارف - القاهرة - ط ١ - ١٩٧٣.

٣٣ - عبد الحميد إبراهيم(د) : القصة المصرية فى الستينيات - دار المعارف - سلسلة اقرأ - رقم (٥٤١) - القاهرة - ١٩٨٨.

٣٤ - عبد الحميد إبراهيم (د) : مقالات فى النقد الأدبى - جدا - دار الهداية - سلسلة كتاب الجنوبى - ط ١ - ١٩٩٢.
٣٥ - عبد الحميد إبراهيم (د) : نقاد الحداثة وموت القارئ - نادى القصيم الأدبى ببريدة - ١٤١٥ هـ .
٣٦ - عبد الحميد جوده السحار : القصة من خلال تجاربى الذاتية - مكتبة مصر - القاهرة - د. ت .
٣٧ - عبد الرحمن أبو عوف : البحث عن طريق جديد للقصة المصرية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - رقم (٦٤) - القاهرة ط ٢ - يونيو - ١٩٩٧.
٣٨ - عبد الله أبو هيف (د) : عن التقاليد والتحديث فى القصة العربية - اتحاد الكتاب العرب دمشق - ١٩٩٣.
٣٩ - عبد المحسن طه بدر (د) : تطور الرواية العربية فى مصر - (١٨٧٠ - ١٩٣٨) - دار المعارف - القاهرة - ط ٣ - ١٩٧٧.
٤٠ - عز الدين المدنى : الأدب التجريبى - مركز الوطن العربى للنشر والإعلام. سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية - رقم (١) - الإسكندرية - ١٩٨٨.
٤١ - محمد رجاء عيد (د) : لغة الشعر - قراءة فى الشعر العربى الحديث - منشأة المعارف - الإسكندرية - ١٩٨٥.
٤٢ - محمد فتوح أحمد (د) : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر - دار المعارف - القاهرة ط ٣ - ١٩٨٤.
٤٣ - محمد فكرى الجزار (د) : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٨٨.
٤٤ - محمد تيمور : فن القصص - مجلة الشرق الجديد - عدد خاص - حـ ٧ - القاهرة - أكتوبر - ١٩٤٥.
٤٥ - محمود الحسينى (د) : تيار الوعى فى الرواية المصرية المعاصرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - رقم (٥٩) - القاهرة - يناير ١٩٩٧.

٤٦ - محمود طاهر لاشين : سخرية الناى - الدار القومية للطباعة والنشر - المكتبة العربية - القاهرة - ١٩٦٤.
٤٧ - مراد عبد الرحمن مبروك (د) : الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٨٩.
٤٨ - مراد عبد الرحمن مبروك (د) : بناء الزمن فى الرواية المعاصرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٩٨.
٤٩ - نبيل فرح (جمع وتقديم) : الخوف والشجاعة - دراسات في قصص يوسف الشارونى - دار الطباعة الحديثة - القاهرة - ١٩٧١
٥٠ - نبيل فرج : يوسف الشارونى مبدعاً وناقداً - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥.
٥١ - نبيل نوفل (د) : ثلاثة بحوث فى الرواية المصرية المعاصرة - أبحاث مؤتمر الإبداع الروائى فى إقليم غرب ووسط الدلتا - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - يناير ١٩٩٤
٥٢ - نعيم عطية (د) : يوسف الشارونى وعالمه القصصى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتاب الثقافة الجديدة - رقم (١٤) - القاهرة - يونيو ١٩٩٤.
٥٣ - وليد الخشاب : دراسات فى تعدى النص - المجلس الأعلى للثقافة - سلسلة الكتاب الأول - القاهرة - ١٩٩٥.
٥٤ - يحيى حقى: فجر القصة المصرية، وست دراسات أخرى عن نفس المرحلة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مؤلفات يحيى حقى - رقم (٢) - القاهرة ١٩٨٧.
٥٥ - يوسف الشارونى : القصة نظرياً وتطبيقاً - دار الهلال - كتاب الهلال. ع (١٠٣) - القاهرة - أبريل ١٩٧٧.
٥٦ - يوسف الشارونى: رحلتى مع القراءة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - دراسات أدبية - القاهرة - ١٩٨٢.
٥٧ - يوسف الشارونى : مع القصة القصيرة - الهيئة المصرية العامة

للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥.

٥٨ - يوسف الشاروني : مع الدراما - الهيئة المصرية العامة للكتاب - دراسات أدبية القاهرة - ١٩٨٩.

٥٩ - يوسف الشاروني : مع الرواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مؤلفات يوسف الشاروني رقم (٣) - القاهرة - ١٩٩٤.

٦٠ - يوسف الشاروني : القصة تطوراً وتمرداً - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتابات نقدية - رقم (٣٨) - القاهرة - مارس ١٩٩٥.

٦١ - يوسف الشاروني : مع التراث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مؤلفات يوسف الشاروني - رقم (٦) - القاهرة - ١٩٩٦

خامساً : المقالات العربية :-

٦٢ - آمال فريد : القصة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة - مجلة فصول م ٢ . ع ٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - سبتمبر ١٩٨٢

٦٣ - أحمد درويش (د) : يوسف الشاروني ونصف قرن من الإبداع - جريدة الأهرام- القاهرة - ٢٤ سبتمبر ١٩٩٣.

٦٤ - أحمد درويش (د) : صراع الراوى والفيلسوف فى قصص يوسف الشاروني - مجلة العربى الكويت - ع (٤٢٤) - مارس ١٩٩٤.

٦٥ - إدوار الخراط : حول مغامرات التجريب فى الأدب والفن - حوار - جريدة العربى - الحزب الديمقراطى العربى الناصرى - القاهرة - ع (٥٤) - ١١ يوليو ١٩٩٤

٦٦ - إلهام منصور : فى المسألة الدينية الأخلاقية عند كنط - مجلة العرب والفكر العالمى - ع (٩٨ / ٩٩) مركز الإنماء القومى - بيروت - ديسمبر ١٩٨٨.

٦٧ - جابر عصفور (د) : المسرح والتجريب (مفتتح) - فصول - م ١٣ - ع ٤ - جـ ١ - الهيئة المصرية العامة المكتاب - القاهرة - شتاء ١٩٩٥.

٦٨ - جلال حافظ : ملاحظات حول التجريب فى المسرح - فصول - م ١٣ - ع ٤ - جـ ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - شتاء

.١٩٩٥
٦٩ - شكرى عياد (د) : يوسف الشارونى والقصة الحديثة - مجلة الهلال - ع (٣) - دار الهلال - القاهرة - مارس ١٩٩٤.
٧٠ - صبرى حافظ (د) : الخصائص البنائية للأقصوصة - فصول م ٢ - ع ٤ - جـ ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - سبتمبر ١٩٨٢.
٧١ - صبرى حافظ (د) : جماليات الحساسية والتغير الثقافى - فصول - م ٦.ع ٤ ج ١ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - سبتمبر ١٩٨٦
٧٢ - صبرى حافظ (د) : الرواية و الواقع - حول متغيرات الواقع العربى والاستجابات الجمالية للرواية - إبداع - ع ١٠ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - أكتوبر - ١٩٩٢.
٧٣ - صلاح السروى (د) : نقد الرواية - الرؤية بين المرسل والمستقبل - أدب ونقد ع (١٥٢) - حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى - القاهرة - أبريل ١٩٩٨
٧٤ - صلاح فضل (د) : دراما الأسلوب فى كناسة الدكان - إبداع - ع ١٠ - الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة - أكتوبر ١٩٩٢.
٧٥ - الطاهر أحمد مكى (د) : الرواية الجديدة فى فرنسا - مجلة الهلال - ع ٣ - دار الهلال - القاهرة - مارس ١٩٧٧.
٧٦ - عبد العزيز بن عرفة : مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس - مجلة الفكر العربى المعاصر ع (٤٤ / ٤٥) - مركز الإنماء القومى - بيروت - ربيع ١٩٨٧.
٧٧ - عبد القادر الشاوى : الصوت السردى - (بيضة الديك) نموذج دراسى - الكرمل - ع (٢٥) - مؤسسة بيسان - اتحاد الكتاب الفلسطينيين - نيقوسيا - قبرص - ١٩٨٧.
٧٨ - عبد الكريم برشيد : المسرح والتجريب والمأثور الشعبى - فصول - م ١٣ . ع ٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - شتاء ١٩٩٥.
٧٩ - ماهر شفيق فريد : تجربة العبث بين الأدب الغربى والقصة المصرية - فصول م ٢. ع ٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة -

سبتمبر ١٩٨٢.
٨٠ – محمود أمين العالم . الرواية بين زمنها وزمنيتها – فصول – م ١٢. ع ١ . ج ٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ربيع ١٩٩٣
٨١ – نادية كامل . المواسانية فى القصة القصيرة – فصول – م ٢ ع ٤ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – سبتمبر ١٩٨٢
٨٢ – نبيلة إبراهيم (د) قص الحداثة – فصول م ٦ . ع ٤ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – سبتمبر ١٩٨٦
٨٣ – نبيل على (د) : ذات صنع الله إبراهيم من منظور معلوماتى – إبداع – ع ١٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ديسمبر ١٩٩٢.
٨٤ – نعيم عطية (د) . مؤثرات أوروبية فى القصة المصرية – فصول – م ٢ ع ٤ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ديسمبر ١٩٩٢
٨٥ – نورا أمين : أصول الزمكانية بين التراث والحداثة – مجلة أدب ونقد – ع (٩٦) – حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى – القاهرة – أغسطس ١٩٩٨.
٨٦ – هانى الراهب (د) . رحلة إلى الأبدية – مفهوم الخلاص فى رسالة الغفران للمعرى ورحلة الحاج لجون بنين – عالم الفكر – م ٢١. ع ٤ – وزارة الإعلام – الكويت – يونيو ١٩٩٣.

• رابعا مراجع أجنبية مترجمة :

٨٧ – آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة – ت : مصطفى إبراهيم مصطفى – تقديم : د/ لويس عوض – دار المعارف – القاهرة – ط١ – ١٩٧٢.
٨٨ – أ . م . فورستر : أركان القصة – ت . كمال عياد جاد – دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع – سلسلة الألف كتاب – رقم (٢٠٦) – القاهرة – ١٩٦٠.
٨٩ – آيان رايد : القصة القصيرة – ت: د/ منى مؤنس – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٠.
٩٠ – أرسطو طاليس : فى الشعر – نقل : متى بن يونس – مع ترجمة حديثة للدكتور شكرى عياد – الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة - ١٩٩٣.

٩١ - ألكسندرو روشكا : الإبداع العام والخاص - ت : د/ غسان عبد الحي أبو فخر - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - عالم المعرفة - رقم (١٤٤) - الكويت - ديسمبر ١٩٨٩.

٩٢ - برنار دي فوتو : عالم القصة - ت : د/ محمد مصطفى هدارة - عالم الكتب - القاهرة ١٩٦٩.

٩٣ - توماس كون : بنية الثوارث العلمية - ت: شوقي جلال - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - عالم المعرفة - رقم (١٦٨) - الكويت - ديسمبر ١٩٩٢.

٩٤ - جاستون باشلار . جماليات المكان - ت . غالب هلسا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط ٣ - ١٩٨٧.

٩٥ - جاستون باشلار : جدلية الزمن - ت : خليل أحمد خليل - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - الجزائر - ط ٢ - ١٩٨٨.

٩٦ - جان إيف تادييه : النقد الأدبي في القرن العشرين - ت : منذر عياشي - مركز الإنماء الحضاري - سوريا - ط ١ - ١٩٩٣.

٩٧ - جون كوين : بناء لغة الشعر - ت : د/ أحمد درويش - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - رقم ٣ - القاهرة - أكتوبر - ١٩٩٠.

٩٨ - جون كوين : اللغة العليا - النظرية الشعرية - ت : د/ أحمد درويش - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة - القاهرة - ١٩٩٥.

٩٩ - جيرار جينيت : خطاب الحكاية - بحث في المنهج - ت : محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حسني - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط ٢ - ١٩٩٧.

١٠٠ - جيمس روس إيفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم - ت : فاروق عبد القادر - دار الفكر المعاصر - القاهرة - ط ١ - يناير ١٩٧٩.

١٠١ – جيمس فريزر : الفولكلور فى العهد القديم – جزءان – ت : د/ نبيلة إبراهيم – دار المعارف – القاهرة – ط ٢ – ١٩٨٢.

١٠٢ – روبرت همفرى : تيار الوعى في الرواية الحديثة – ت : د/ محمود الربيعى – دار المعارف – القاهرة – ١٩٧٤ .

١٠٣ – رولان بارت : لذة النص – ت: فؤاد صفا والحسين سبحان – دار توبقال – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٨٩.

١٠٤ – فرانك أو كونور : الصوت المنفرد- مقالات فى القصة القصيرة – ت . د/ محمود الربيعى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٣.

١٠٥ – كولن ولسن : المعقول واللا معقول فى الأدب الحديث – ت . أنيس زكى حسن – دار الآداب – بيروت – ط ٥ – ديسمبر ١٩٨١.

١٠٦ – كولن ولسن وآخرون : فكرة الزمان عبر التاريخ – ت/ فؤاد كامل – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – سلسلة عالم المعرفة – رقم (١٥٩) – الكويت – مارس ١٩٩٢.

١٠٧ – كريستيان أنجليت وآخرون : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير – ت : ناجى مصطفى – منشورات الحوار الأكاديمى الجامعى – الجزائر – ط ١ – ١٩٨٩.

١٠٨ – مايكل أرجايل : سيكلوجية السعادة – ت : د/ فيصل عبد القادر يونس – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – عالم المعرفة – رقم (١٧٥) – الكويت – يوليو ١٩٩٣.

١٠٩ – ميخائيل باختين : الخطاب الروائى – ت : محمد برادة – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة – ط ١ – ١٩٨٧.

١١٠ – والتر ج. أونج : الشفاهية والكتابية – ت : د/ حسن البنا عز الدين – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – عالم المعرفة – رقم (١٨٢) – الكويت – فبراير ١٩٩٤.

١١١ – ولسن ثورنلى : كتابة القصة القصيرة – ت : د/ مانع حماد الجهنى – النادى الأدبى الثقافى بجدة – يونيو – ط ١ – ١٩٩٢.

١١٢ - وين بوث : بلاغة الفن القصصى - ت: د/ أحمد خليل عردات - د/ على بن أحمد لغامدى - مركز الترجمة بجامعة الملك سعود - ١٩٩٤.

* خامساً : مقالات أجنبية مترجمة :

١١٣ - آلان روب جرييه : حوار أجرته سلوى لنعيمى - الكرمل - مؤسسة بيسان - نيقوسيا - ع ٣٠ - ١٩٨٨

١١٤ - تيرى إيجيلتون : ما الأدب ؟ - ت . د/ أحمد عبد العظيم الشيخ - الأربعانيون - مجلة غير دورية - الإسكندرية - يناير ١٩٩٢.

* سادسا : مراجع أجنبية :

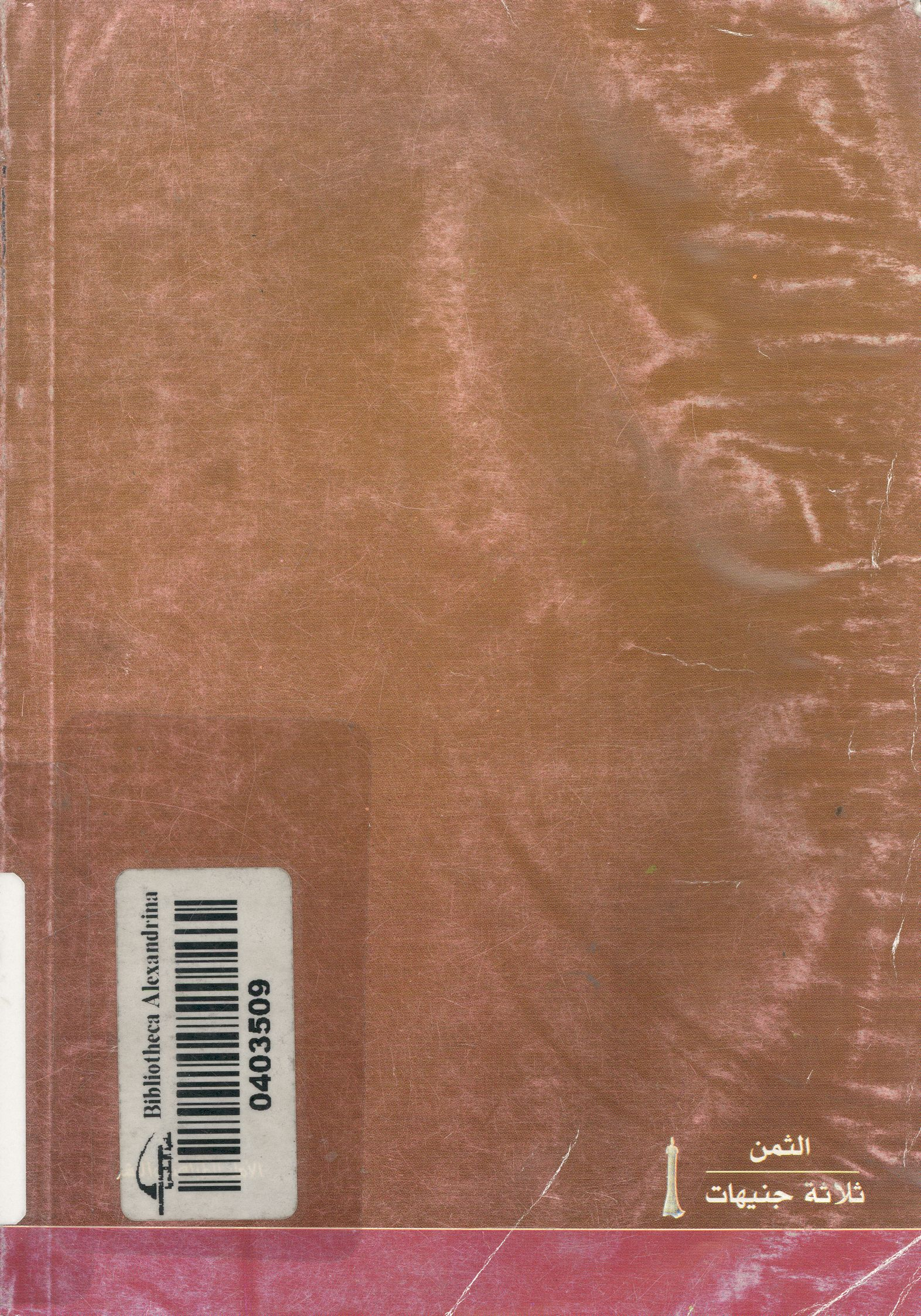
Bertrand Marchal : Lire Le Symbolism.(Dunod- Paris - 1993) 115 .

المحتــوى .

صدر في السلسلة

رقم الإيداع : ١٤١٣٢/ ٢٠٠٠

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موراڤيتلي سابقا)


الثمن
ثلاثة جنيهات